А. Кленов

«Почему?» в концертном зале

РАССКАЗЫ О МУЗЫКЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор книги в доступной увлекательной форме отвечает на те многочисленные вопросы, которые могут возникнуть у юного любителя музыки, пришедшего в концертный зал на встречу с симфоническим оркестром: откуда взялись музыкальные инструменты, кто и когда придумал нотную запись, о чем и как рассказывает мелодия, как слушать музыку и т. п.

-
-
-

А. Кленов
«Почему?» в концертном зале

Издательство «Музыка»
Москва 1981

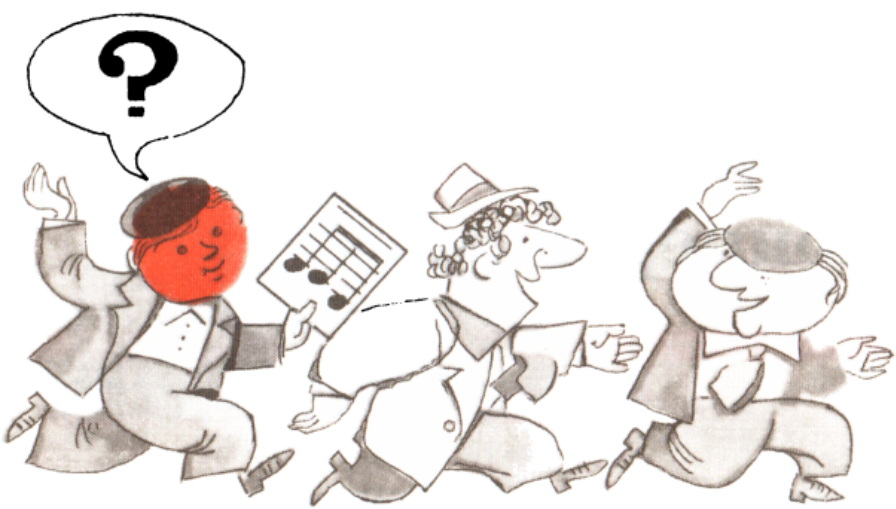
Ежедневно людям взрослым

Задаю я сто вопросов:
Очень трудно разобраться одному
В возникающих повсюду
Где? Когда? Зачем? Откуда?
Что такое? Кто такой? И почему?
Из детской песенки

ДЕСЯТКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ «ГДЕ?», «КОГДА?» И «ПОЧЕМУ?» возникают у нас, когда мы оказываемся в концертном зале, в котором нас ожидает встреча с симфоническим оркестром.

Уже подходя к концертному залу, мы обращаем внимание на то, что публика собирается здесь не совсем обычная. То и дело слышатся приветственные возгласы: многие из посетителей концертов хорошо знают друг друга — это музыканты, они когда-то вместе учились или работали... Одним словом, здесь встречаются люди, которых сдружила музыка.

Увидев у одного из подошедших толстую книгу, группа молодых людей устремляется к нему. «Достал партитуру!» — радуются они, забираются на балкон концертного зала, устраиваются на диванчике, окружив владельца партитуры, хотя отсюда эстрада не видна. И в этом нет ничего удивительного. Они пришли сюда не смотреть, а слушать. Следить за звучащей музыкой по партитуре очень интересно, произведение становится как бы слышнее, когда видишь ноты...



А неподалеку на таких же диванчиках сидят сосредоточенные

люди. Как только зазвучит музыка, они закрывают глаза, чтобы ничто их не отвлекало, и полностью погружаются в мир музыки...

Пока все рассаживаются по своим местам, окинем взглядом эстраду.

В строгом порядке расставлены пюпитры с нотами и стулья — у каждого музыканта в оркестре свое место. На краю эстрады перед оркестром большой пульт для дирижера. Пульт стоит на подставке, которая называется *подиум*. Подставка эта нужна для того, чтобы дирижер возвышался над оркестром и видел всех музыкантов.

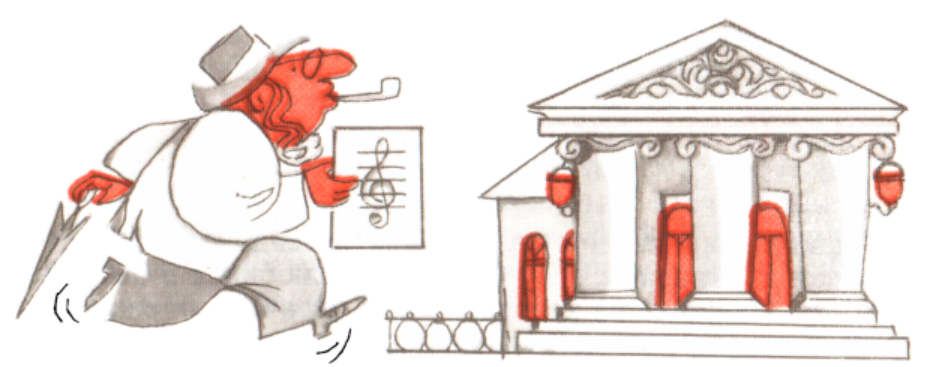
В глубине сцены стоит большой барабан и похожие на котлы литавры; нарядной золотой резьбой поблескивают арфы, и полированная глыба рояля отражает огни люстр.

Музыканты еще не вышли, но дух оркестра, дух музыки уже витает в зале. Если прислушаться, услышишь приглушенную разноголосицу музыкальных инструментов, которая доносится из-за прикрытых дверей.

Там, за сценой, в репетиционной комнате уже собрались музыканты. Их около ста. В руках у них музыкальные инструменты, но это пока еще не оркестр. Лишь когда музыканты рассядутся по своим местам, раскроют ноты и по знаку дирижера возьмут первый аккорд, перед нами возникнет чудо: разные люди, с разными инструментами в руках вдруг превратятся в единое целое — в оркестр.

И зазвучит музыка.

Это действительно чудо. Посмотри, какие сосредоточенные и одухотворенные лица у слушателей, как захватила и объединила всех музыка. Небольшая пауза — и вздохнул весь зал, до того словно погруженный в оцепенение. А когда музыка заканчивается на тихой замирающей ноте, в зале еще несколько мгновений стоит мертвая тишина, и лишь потом вспыхивают аплодисменты...



Музыку иногда сравнивают с морем или океаном. Но тот, кто пускается в плавание по морским волнам, должен изучить морские течения и дующие над морем ветры, должен знать жизнь морских глубин и очертания морских берегов.

Должен знать.

А с чего начинается знание? Чаще всего с вопроса, на который очень хочется получить ответ.

Что ж, ответы на возникшие у тебя в концертном зале «где?», «когда?», «зачем?», «откуда?» помогут тебе настроиться на музыкальную волну, сделают происходящее в концертном зале более близким и понятным.

Приходя в концертный зал, ты становишься участником Большого Музыкального Трио: Композитор—Исполнитель—Слушатель. И партия Слушателя поручается тебе. Ты должен исполнить ее со знанием дела, иначе в вашем трио то и дело будут запинки, остановки и несогласие.

Итак, у нас сегодня встреча с оркестром. Постараемся познакомиться с ним поближе.

Оркестр — это коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах. Без этих инструментов не было бы оркестра. А потому сначала выясним:

ОТКУДА ВЗЯЛИСЬ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ?
ПОЧЕМУ ОНИ РАЗНЫЕ?
ПОЧЕМУ ОНИ ПОХОЖИ?
ПОЧЕМУ МУЗЫКАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ БЫЛО ВРОЗЬ СКУЧНО, А ВМЕСТЕ ТЕСНО?
КТО И ДЛЯ ЧЕГО ПОСТАВИЛ ИНСТРУМЕНТЫ «В СТРОЙ»?
ПОЧЕМУ ВОЗНИК БУНТ ПЕВЦОВ?
ЧТО ТАКОЕ КАМЕРТОН?

Однажды, как повествует древняя легенда, бог лесов Пан повстречал прекрасную деву Сирингу и влюбился в нее с первого взгляда. Пан, голова которого была увенчана рожками, а ноги были с копытцами, не понравился Сиринге. И она бросилась от него прочь. Пан помчался за ней и почти настиг на берегу Реки. Но Сиринга обратилась к Реке с мольбой, чтобы та укрыла ее от козлоногого Пана. Вняла Река мольбе Сиринги и превратила ее в тростник. Печальный Пан вырезал из тростника певучую свирель и с тех пор не расставался с ней...

Из панциря черепахи сконструировал лиру младенец Гермес, будущий бог скотоводства, покровитель пастухов...

Флейту изобрела воинственная богиня Афина...

Люди древности видели в музыке волшебную, магическую силу и потому приписывали создание музыкальных инструментов богам. Но одно дело красивые легенды, в которых музыкальные инструменты возникают в одно мгновенье, стоит жизнь, в которой все создается не богами, а людьми. Так как же на самом деле возникли музыкальные инструменты, кто был их изобретателем?

Первым в мире музыкальным инструментом был... сам человек. И в этом нет ничего удивительного. У человека есть голос, который может издавать певучие звуки разной высоты. И первую в мире мелодию воспроизвел, конечно же, человеческий голос. А для того чтобы мелодия звучала ритмично, человек то хлопал в ладоши, то размеренно притопывал. Хлопки в ладоши, притопывания — чем не ударные звуки?

Позже человек стал приспосабливать для извлечения музыкальных звуков самые разные предметы.

Звонко откликались на удары колотушек сухие деревянные

пластины. Ветер, свистевший в обломанном тростнике, подсказал человеку, где взять материал для свирели. В дело пошли трубчатые кости зверей и птиц — чем не флейта? Великим открытием была струна, звучание которой человек угадал в натянутой тетиве охотничьего лука; несколько струн-тетив превратились в арфу, когда их натянули на деревянную раму, усиливающую звук. Из раструба морской раковины или выдолбленного бычьего рога впервые раздались звуки, напоминающие звуки трубы.

Но для чего человеку нужны были все эти свистящие, жужжащие, звенящие, гудящие инструменты? Почему бы ему не удовлетвориться, скажем, одной свирелью? У нее мелодичный голос, набор звуков разной высоты позволяет исполнять самые разнообразные мелодии.

Дело в том, что, как и сейчас, люди жили в самых разных местах нашей планеты. И не мудрено, что жители морских побережий выдували воинственные звуки из морской раковины, а жители лесов приспособили для этого рог быка тура — турий рог. Любопытно, что первобытные жители Австралии не знали охотничьего лука (они охотились с помощью бумеранга), и у них не было струнных музыкальных инструментов, появление которых подсказала тетива охотничьего или боевого лука. В разных уголках планеты появлялись разные музыкальные инструменты. В роли подсказчика выступала природа. Один музыкальный инструмент создавался в подражание птичьему пению, другой — в подражание шуму морской волны, третий — завыванию ветра.

Люди всегда тянутся к разнообразию. Скучными были бы пляски и пение в сопровождении только одного музыкального инструмента. Да и рассказать с помощью разных музыкальных звучаний можно куда больше, чем звуками одного инструмента. А ведь в своих песнях и плясках древний человек рассказывал и об опасной охоте, и о кровавых схватках со зверем; он описывал таинственный и страшный лес, где поют невиданные птицы, передавал в звуках и журчанье ручья, и рокот грозы...

Одним словом, чем больше разных инструментов, тем выразительней может быть музыкальная речь. Так появлялись непохожие, звучащие по-разному музыкальные инструменты.

Но в чем-то они были и схожи.

Человеческий слух обладает замечательным свойством различать не только высоту звука, но и его окраску, тембр. Голос певца, звучащий по радио, сразу подсказывает нам, кто поет, хотя мы и не видим исполнителя: вспомни, как часто ты узнавал таким образом любимого певца или певицу.

Различными красками обладают и голоса разных инструментов. Музыканты прошлого стремились к тому, чтобы с помощью звуковых красок можно было выражать самые различные человеческие переживания. Но объединяло музыкальных мастеров то, что все они видели образец прекрасного звучания в человеческом голосе, в его гибкости, подвижности, певучести.

Инструменты разные, но каждый из них, по мнению их создателей, должен иметь как можно больший набор звуков различной высоты. Ведь тогда мелодии будут разнообразней. И конечно же, инструмент должен быть удобным в обращении. И звук его должен быть достаточно сильным, красивым... Все это понимали мастера в самых разных концах планеты, хотя никогда не встречались. Так зарождалось единство всех музыкальных инструментов.

Сохранились рассказы о том, что уже в древности у музыкантов были превосходные инструменты, и музыканты великолепно ими владели. Рассказывают о древнеегипетских арфистах, умевших извлекать из своих арф чарующие звуки и даже исцелявших различные недуги с помощью «волшебных» мелодий.

Дошло до нас предание о великом древнегреческом флейтисте Сакадасе, который во время одного из празднеств ошеломил слушателей, нарисовав с помощью флейты целую звуковую картину борьбы бога Аполлона с драконом Пифоном. Говорят, что создать эту картину флейтисту помогли другие музыканты, объединившиеся в ансамбль.

Слово *ансамбль* означает *совместно, согласно.* Но если в искусство Сакадаса можно поверить, то в умение аккомпанирующих ему музыкантов играть согласно, как мы это понимаем сегодня, поверить трудно.

И хотя, как мы говорили, у музыкальных инструментов было много общего, им еще было далеко до ансамбля.

Если бы самые искусные наши музыканты-современники взяли в руки те инструменты, на которых играли помощники Сакадаса, то и у них, несмотря на все старания, не получился бы ансамбль. Инструменты звучали бы фальшиво, их голоса никак не могли бы поладить между собой.

Тот, кто хоть раз слышал, как мастер настраивает пианино или рояль, обратил внимание на то, что настройщик время от времени берет несколько звуков одновременно — *аккорд.* И добивается того, чтобы струна, которую он подтягивает, благозвучно вписалась в хор других звучащих струн. Мастер *настраивает* инструмент, добивается того, чтобы звуки определенным образом ладили между собой. Для этого их нужно очень точно выстроить по ступеням звукового ряда.

И рояль, который настраивал настройщик, и любой другой рояль, и пианино, и арфа, и пластины ксилофона, и трубы огромного органа — все они должны иметь одинаковый набор звуков, те самые, знакомые нам с детства *до—ре—ми—фа—соль—ля— си.* При этом звук *до,* взятый, скажем, на арфе, должен точно совпадать со звуком *до* рояля, скрипки, трубы.

Сейчас так оно и происходит. А вот несколько тысячелетий назад, когда музыканты собирались вместе, у них ничего не получалось. Тогда не было еще ни *до—ре—ми—фа—соль—ля—си,* ни какого-нибудь другого общего для всех музыкальных инструментов строя. Музыканты попросту не понимали друг

друга. Врозь им, как говорится, было скучно, а вместе — тесно.

И вот примерно два с половиной тысячелетия назад звуки попытался выстроить в ряд знаменитый математик Пифагор.

Предание гласит, что как-то раз, проходя мимо кузницы, откуда раздавались удары кузнечных молотов, Пифагор обнаружил, что звуки эти необычные. Одни молот звучал низко, а другой — высоко, но в то же время звуки эти были очень похожи. Когда удары были одновременными, голоса молотов сливались.

Пифагор зашел в кузницу и стал наблюдать за кузнецами. Сначала он решил, что разная высота ударов зависит от силы, с которой кузнецы бьют по наковальне: ведь большой молот был в руках у мастера, а маленький — в руках у мальчика-помощника. По просьбе математика мастер и подмастерье поменялись молотами, но результат оказался тот же: большой молот басил, а маленький молот, как и прежде, звенел. Тогда Пифагор взвесил молоты. Один из них оказался вдвое тяжелее другого. Тут Пифагор понял, что звуки и числа имеют между собой связь. Дома ученый натянул струну и послушал ее звучание. Затем отмерил ровно половину струны и сравнил звучание целой струны с половиной. Струна, которая была вдвое короче, звучала тоном, очень похожим на тон целой струны, но значительно выше, словно один и тот же звук пел детский голосок и голос взрослого человека. Вместе же разные эти струны звучали слитно, как одна...

Это созвучие получило название октавы. Пифагор стал делить струну на три, четыре, пять равных частей, получая все время звуки разной высоты. Полученные звуки он выстроил в ряд, по ступенькам высоты, и получил звуковой строй, который ему подсказали точные числа.

Но вот беда, звуки этого строя давали фальшивые звукосочетания там, где их не должно было быть. Обнаружилось это не сразу, а лишь через несколько столетий после изобретения пифагорова звукоряда. Долгое время пифагоров строй существовал на благо музыке, и благодаря ему музыканты смогли наконец добиться в ансамбле довольно стройного звучания. Но музыкальное искусство развивалось, и «арифметический» строй перестал устраивать музыкантов из-за фальшивых аккордов.

Около двух тысячелетий понадобилось для того, чтобы музыканты решились немного «подправить» звукоряд Пифагора, и сделали они это не с помощью цифр, а, как говорится, на слух. Сделал это немецкий органист и музыкальный ученый Андреас Веркмейстер. В своих трактатах о музыкальном строе Веркмейстер писал о том, что между всеми рядом лежащими звуками должны быть равные расстояния, что строй должен быть *равномерным,* или, как его называют, *темперированным.*

В этом строе согласно сочетались те звуки, которые в пифагорейском музыкальном строе звучали фальшиво. И недаром великий Иоганн Себастьян Бах специально пометил, что его прелюдии и фуги должны исполняться на «хорошо темперированном клавире» (клавир — это музыкальный инструмент, предок нашего рояля).

Бах был знаком с трудами Веркмейстера, поддерживал его, и авторитет великого маэстро очень посодействовал тому, что в новом строе стали настраивать клавесины, клавикорды, арфы...

Во времена Моцарта и Бетховена музыканты уже не представляли себе, что может быть какой-то другой музыкальный строй, кроме темперированного. Казалось, с появлением равномерного музыкального строя в мире музыкальных инструментов должен воцариться полный порядок. Но внезапно возникший бунт певцов показал, что для согласия в мире звуков нужно еще одно важное условие.

Примерно сто тридцать лет тому назад в оперном театре Вены разразился скандал. Взбунтовались все певцы. А начался этот бунт с того, что всех певцов в одно и то же время внезапно сразила «петушиная болезнь».

Бесполезно искать сведения об этой болезни в медицинских книгах. Когда злые на язык посетители оперного театра или концерта говорят «певец пустил петуха», они имеют в виду, что во время пения на высокой ноте голос у певца сорвался на крик.

У профессиональных певцов-артистов такое случается довольно редко. А тут чуть ли не у всех сразу. Эпидемия этой

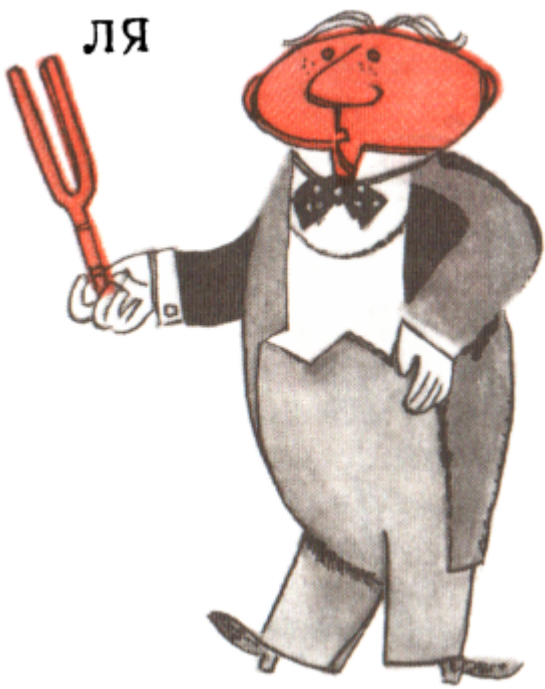
странной болезни перенеслась в Париж. Певцы Парижской оперы тоже стали жаловаться на то, что ощущают ее признаки.

Певцы рисковали сорвать себе голоса.

И тогда решили отыскать виновника страшной эпидемии.

Виноватым во всем оказался... камертон. Познакомимся с ним поближе и узнаем, каким образом он провинился перед певцами лучших театров мира.

Камертон был изобретен в 1711 году Джоном Шором, придворным трубачом английской королевы Елизаветы. Представлял собою этот нехитрый инструмент небольшую двузубую вилочку. Ударишь по ней, задрожат ее зубцы, и послышится звук. Один-единственный звук!



И все? И такой пустяк можно считать изобретением? Ведь в ту Пору существовали куда более сложные музыкальные инструменты с голосами и выразительными и красочными.

Но музыканты были о камертоне наилучшего мнения. Уж они-то хорошо понимали его замечательное достоинство, то самое, которое мы чуть было не посчитали недостатком.

Да, это верно, что нехитрый инструмент издавал всего один звук. Но зато *всегда один и тот же,* не выше и не ниже. Камертон Джона Шора дрожал (или, как говорят физики и музыканты, колебался) со скоростью 420 колебаний в секунду.

И звук, который он при этом издавал, музыканты решили

присвоить ноте *ля.*

Чуть расстроился у кого-нибудь из музыкантов инструмент — камертон тут как тут, подсказывает звучание ноты *ля.* Скрипачи подтягивают струны, натяжение которых от жары или от холода меняется; раздвигают и сдвигают музыканты-духовики коленца своих инструментов, увеличивая или уменьшая тем самым длину «воздушной струны», которая заключена в их трубах. Звук *ля* служит для них маяком. От него можно вести строй и других звуков.

А для музыкальных дел мастеров камертон стал и вовсе незаменимым помощником. Делает, скажем, мастер трубу. Ну-ка, ошибется он, настроит ее выше или ниже. В ансамбле такая труба будет звучать фальшиво. Что уж говорить о рояле, который повел свой строй от неверного *ля.*

Да, в море звуков камертонное *ля,* действительно, маяк. И по нему стали настраивать все музыкальные инструменты.

Но тут произошло непредвиденное. Дело в том, что духовые инструменты во время игры разогреваются от дыхания музыкантов. А это приводит к тому, что все звуки у духовых инструментов повышаются. У скрипок от нагревания струны, наоборот, понижают строй. Что делать? Скрипачи, виолончелисты, альтисты вынуждены подтягивать струны, чтоб в ансамбле не было разноголосицы. И так каждый раз.

Прошло некоторое время, и слух музыкантов привык к более высокому строю. Это не такой уж пустяк —даже незначительное повышение всего строя. Для слуха некоторых музыкантов это очень ощутимо. Музыка звучит для них более драматично, напряженно. А для иных музыкантов, в воображении которых музыкальные звуки связаны с цветом, все произведение получает как бы новую окраску, новый характер.

И вот общий строй повысился. Музыканты привыкли к новому звучанию.

А камертон?

Он, знай себе, тянет всех назад, к более низкому строю. Ему страсти не знакомы, рожки его упорно колеблются со скоростью 420 колебаний в секунду. Математика!

«Неужто незатейливая железка будет нам указывать!» — восстали музыканты и, забыв заслуги камертона, забыв, что ценность его как раз в «настойчивости», стали его время от времени перестраивать. Добро бы единожды, а то чуть ли не каждый год.

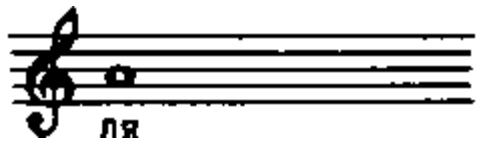
И вот с каждым годом звук *ля*, издаваемый камертоном, становился все выше. Музыкальные мастера переделывали трубы, скрипачи все туже натягивали струны. А две сотни струн рояля

стали создавать такое натяжение, что пришлось усиливать прочность рамы, на которую они натягивались.

Ну хорошо, струны — они прочные, выдержат натяжение. Трубам тоже ничего не сделается. А каково певцам? Им-то что перестраивать? Голосовые связки?

Подумаем.

Скажем, сто лет назад написал композитор в нотах:



Это, предположим, была самая высокая нота, которую способен был взять певец. Звучала она у него при этом красиво, свободно, без всякого напряжения. Его голосовые связки, как рожки камертона, тоже при этом колебались со скоростью 420 колебаний в секунду.

А теперь? Ноты остались неизменными. Тот же самый значок стоит в нотах. Но ведь «цена» у него теперь другая. Весь строй повысился, и теперь эта же нота *ля* означает звук более высокий. Ну, скажем, 435 колебаний в секунду. Что делать бедному певцу? Ему приходится отчаянно напрягать голосовые связки, выходить за предел своего певческого голоса.

Вот и не выдержали голосовые связки у певцов, «петушиной болезнью» отвечали они на повышение строя.

Тогда-то артисты и взбунтовались.

«Нет уж, — сказали они. — Хватит. Давайте раз и навсегда установим, какой оно высоты — это самое *ля*, а вместе с ним и весь строй звуков. Чтобы за каждым значком скрывался звук строго определенной высоты — не ниже и не выше. И уж будьте любезны раз и навсегда установить строй для музыкальных инструментов, одинаковый во всех странах, чтобы итальянский певец не сорвал себе голос в Англии или наоборот».

И закончился «бунт певцов» тем, что без вины виноватый камертон «обуздали». Специальная комиссия ученых и музыкантов, изучив возможности человеческого голоса, постановила создать единый для всех стран камертон *ля*.

К тому времени механика большинства инструментов была усовершенствована, и любой инструмент можно было уже настраивать, приводя к единому, общему для всех инструментов строю.

Итак ноте *ля*

присвоен звук камертона, ножки которого колеблются со скоростью 440 раз в секунду при температуре 20° по Цельсию. Вот какая точность! И, видимо, не зря указана именно комнатная температура. Ведь музыканты играют чаще всего в помещениях.

Камертон ля — главный камертон. Есть и другие камертоны: *до, соль.* Ими иногда пользуются хормейстеры, когда нужно дать начальный звук хору, который поет без сопровождения.

В наши дни в оркестре камертоном-вилочкой пользуются редко. В оркестре роль камертона исполняет деревянный духовой инструмент гобой. В репетиционной комнате перед выходом на эстраду первый скрипач, концертмейстер, попросит тишины и даст знак гобоисту. И гобой пропоет чистейшее *ля* первой октавы, по которому и настроят свои инструменты остальные музыканты. Гобою можно верить. У него такая конструкция, что температура практически не влияет на его музыкальный строй, его *ля* всегда устойчиво.

Ну а если с оркестром будет играть рояль, то, конечно же, все инструменты оркестра настроятся по роялю, а уж рояль перед концертом тщательно по камертону настраивает мастер.

Наш долгий разговор о камертоне не случаен. Музыка — это не только великое искусство, но еще и наука, которая требует точности, определенности, расчета. Но, разумеется, и точность, и расчет нужны не ради чистой математики, а для того чтобы вооружить искусство совершенной техникой, дать в руки музыкантам возможность ярко и многокрасочно выражать с помощью звуков все многообразие жизни.

И вот тут приходит к нам невольно печальная мысль. Сколько времени затрачено на поиски музыкального строя! Если бы все эти «арифметические» открытия были сделаны не триста, а, к примеру, тысячу триста лет назад! Насколько раньше появился бы оркестр! Сколько прекрасных произведений было бы для него написано от времен древности до наших дней!

Но не будем упрекать историю в медлительности. Сотворение оркестра связано с жизнью человечества, с его историей, и музыкантам приходилось решать задачи не только «арифметические» на многотрудном пути к созданию оркестра. Для того чтобы музыкальный инструмент стал выразителем человеческих мыслей и чувств, требовались столетия напряженных поисков и даже борьбы.

Вот и продолжим наше знакомство с музыкальными инструментами, но теперь уже углубимся в их биографию. Поговорим о том,

ПОЧЕМУ РОЯЛЬ — «КОРОЛЕВСКИЙ», А СКРИПКА «ЦАРИЦА МУЗЫКИ»?

ГДЕ РОДИЛАСЬ СКРИПКА?

ПОЧЕМУ СКРИПКА И ВИОЛА ОБЪЯВИЛИ ДРУГ ДРУГУ ВОЙНУ?

ПОЧЕМУ НЕЛЬЗЯ РАЗГАДАТЬ «СЕКРЕТ СТРАДИВАРИ»?

КТО, КОГДА И ДЛЯ ЧЕГО ПРИДУМАЛ ФОРТЕПИАНО?

ПОЧЕМУ «НЕ ПОНЯЛИ» РОЯЛЬ?

Рояль в переводе с французского означает *королевский.* Нет, разумеется, дело не в том, что короли с каким-то особым пристрастием относились к этому инструменту или играли на нем с большей легкостью и умением, чем на других инструментах. Титулован рояль за свои исключительно музыкальные «способности». От других музыкальных инструментов его отличают особые качества. Рояль — самый многозвучный инструмент: он может рокотать глубочайшими басами и переливаться колокольчиками высоких звуков, рассыпать звуки с феерической скоростью и сотрясаться мощнейшими многозвучными аккордами. Он может соперничать с оркестром, не уступая ему ни в энергии, ни в виртуозном блеске, ни в глубине высказывания. Рояль — единственный инструмент, который может очень долго держать своим соло внимание публики и быть единственным участником большого концерта, не прибегая к поддержке других музыкальных инструментов. Недаром про рояль говорят, что он инструмент-оркестр.

Потому и назван этот инструмент *королевским,* что ему подвластна любая музыка: глубокая содержательная, бравурная виртуозная, нежная интимная, мощная сокрушающая...

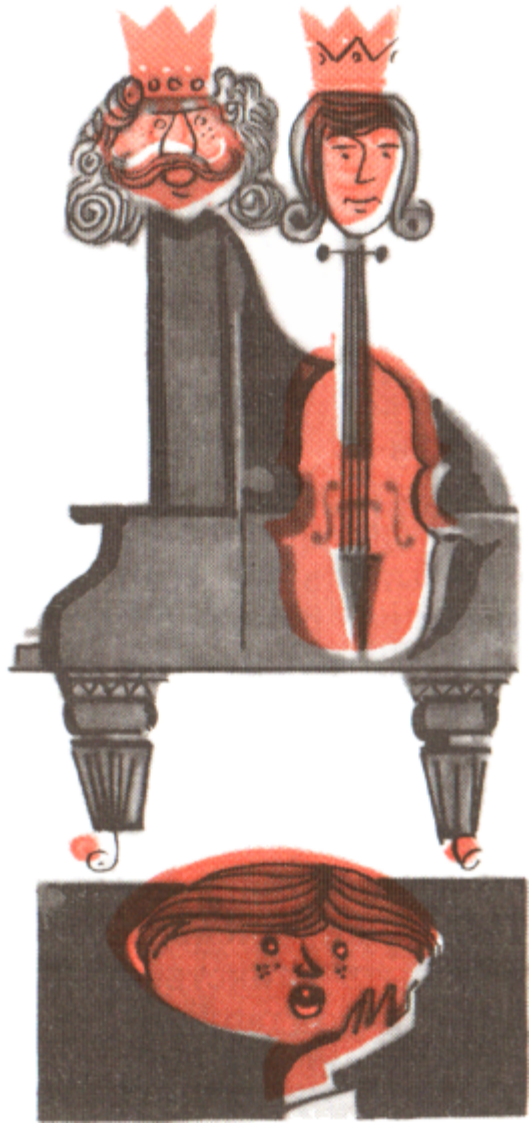
Что же может такому инструменту противопоставить скромная *скрипка?* Ни мощных аккордов, ни многозвучия, простирающегося от басов до высоких нот, звучащих одинаково ровно, ни оркестрового звучания у нее нет, а все же — «царица музыки», как назвал ее композитор Гектор Берлиоз. И опять же за высокие музыкальные совершенства, а не за родовитость.

Какие же это совершенства?

Прежде всего удивительно живой, трепетный звук, не уступающий в гибкости и выразительности человеческому пению. Только у скрипки пение может быть бесконечным, беспрерывным.

Ни духовые инструменты, ни рояль не могут петь, не прерывая дыхания. И лишь скрипка может петь негаснущим звуком. Скрипка не уступит роялю в виртуозности, а в разнообразном «произношении» звуков ей попросту нет равных. Скрипка, пожалуй, самый «говорящий», самый выразительный по звучанию инструмент.

Если мы поинтересуемся судьбой скрипки и рояля, то обнаружим в судьбе этих двух самых ярких инструментов нечто общее. Что именно? Это станет ясным, когда мы познакомимся с «биографиями» этих инструментов и сравним их.



Ни про один инструмент не сложено столько легенд, сколько про скрипку, ни один инструмент не окутан таким количеством тайн, как она.

Поскольку самые лучшие скрипки были созданы итальянскими мастерами, многие думают, что скрипка по происхождению итальянский инструмент. Но это не так.

Родилась скрипка в славянских странах. О ней еще ничего не знали в Италии, когда она уже звучала в польских и словацких деревушках во время свадеб и пирушек. А то и просто по случаю, когда бродячий музыкант развлекал народ своим нехитрым музицированием. Разумеется, в ту пору скрипка звучала далеко не так, как через несколько сотен лет зазвучали ее легендарные правнучки. Струны поскрипывали и повизгивали под грубым, изогнутым наподобие лука смычком. По десяти раз кряду повторял скрипач свой простенький танцевальный наигрыш.

А то вдруг, словно посмеиваясь над несколько визгливым и пронзительным голосом своей деревянной подружки, начинал извлекать из нее звуки, напоминавшие то блеяние, то мяукание, то гусиный гогот, то петушиный крик, то крик осла. Петь, как сейчас, скрипка не умела. И за ней утвердилась репутация инструмента грубого, достойного внимания лишь простолюдинов.

А в то время как по пыльным деревенским дорогам бродила простушка-скрипка, в богатых гостиных слух любителей музыки услаждала *виола.* Внешне она напоминала скрипку и даже состояла с ней в родстве, правда, очень далеком, в таком же примерно, как сказочные герои — Золушка и ее сестры. И взаимоотношения у скрипки с виолой сложились похожие. Но мы не будем сейчас вспоминать их общих родственников, а займемся ими самими.

Скрипка была проста и груба на взгляд любителей виолы. Виола была нежна и аристократична. Ее воркующий звук едва заполнял собой небольшие залы. Но в те времена больших публичных концертов не было. Чувства, которые можно было выразить в застенчивых звуках виол, были не значительнее тех, которые возникали при галантной беседе. Виола была изящной светской дамой. И как же было музыкальным аристократам не подчеркнуть ее превосходство над простушкой-скрипкой! Поначалу достаточно было презрительной усмешки, чтобы унизить деревянную Золушку, но прошло некоторое время, и музыкальным аристократам пришлось писать целые трактаты, чтобы отстоять позиции виолы. Был период, когда слово *виолон* в устах придворных музыкантов и высокопоставленных любителей музыки одновременно означало и *скрипач* и *презренный.* Но настало время, когда скрипка заставила их отозваться на свое пение громкими овациями.

Что же произошло? А то, что и должно было произойти. Народными музыкантами в их искусстве всегда движет искренность, задушевность, их темперамент не сковывается условностями придворного этикета, они стремятся к яркости, выразительности, не скрывают силу чувств. А раз так, то и музыкальные приемы, средства, которыми они выражают эти чувства, не могут не совершенствоваться. И скрипка запела, в ее голосе послышались и человеческая радость, и человеческая боль. Пусть радость была чересчур откровенной, а боль и печаль звучали глуховато. Скрипку поняли и полюбили тысячи людей. Музыка улиц врывалась в гостиные богатых домов, и баррикады из научных трактатов в пользу виолы против скрипки уже ничего не могли изменить. На скрипку обратили внимание композиторы. Им давно недоставало такого голоса в оркестре.

И вот композитор Клаудио Монтеверди рядом с виолами осмелился поместить в оркестр скрипки. Долгое время они соседствовали, а когда скрипичные мастера, как и композиторы, обратили на скрипки серьезное внимание и «поставили» им голос, виолы окончательно уступили свое место в оркестре скрипкам.

Более двухсот лет назад создали свои знаменитые инструменты итальянские мастера из городов Брешьи и Кремоны. И до сих пор никто не сумел превзойти их искусство. Призывали на помощь чувствительные приборы, делали точнейшие расчеты, разбирали знаменитые скрипки на мельчайшие детали, чтобы скопировать, — все напрасно. На первый взгляд получались скрипки-близнецы, но подлинник пел, а копия была лишь тенью этого голоса.

В чем только не пытались найти разгадку искусства старых итальянских мастеров! То доказывали, что они особым образом высушивали дерево, из которого делали свои инструменты. А потом оказывалось, что великий мастер Антонио Страдивари сделал одну из своих лучших скрипок, использовав... дверцу старого буфета. То утверждали, что дерево пропитывалось особым секретным составом. Но химики взяли на анализ древесину итальянских скрипок, и оказалось, что если она и была чем-то пропитана, то сейчас уже «секретное вещество» улетучилось. Но скрипки-то до сих пор звучат прекрасно. Потом стали искать секрет лака, которым покрывал свои скрипки Страдивари. Думали, что готовил он его по каким-то таинственным рецептам, известным лишь ему одному. А через некоторое время выяснили, что секрет если и был, то великий мастер и сам о нем не догадывался, поскольку «чудодейственный» лак иногда закупал в больших количествах у знакомого аптекаря, так как ценил в этом лаке красивый цвет.

Некоторые мастера стали копировать скрипки итальянских мастеров, предполагая, что все дело в размерах деталей. Но — вот чудеса! — у самого Страдивари и у самого Гварнери (тоже величайшего из мастеров, современника Страдивари) скрипки не повторяли друг друга.

Разумеется, эти поиски не прошли безрезультатно. Мастера, изучавшие работы итальянских предшественников, обнаружили, что итальянцы еще до того, как склеить корпус скрипки, настраивали на определенные ноты верхние и нижние крышки скрипичной коробки — *деки.* Если слегка постучать по такой деке, а еще лучше провести смычком, она издаст определенный звук.

Скрипку настраивали без струн. А когда на такую скрипку натягивали струны, деки как бы отзывались на пение струн; звучит не только струна, но и вся скрипка.

Но главная тайна, конечно, не в этом.

Современные мастера давно уже поняли, что секрет Страдивари принадлежит лишь самому Страдивари и умер вместе с ним, потому что заключался он в тонкой музыкальности и великолепном слухе великого мастера.

Дело в том, что настоящий мастер слышит, как звучит его скрипка еще... до того, как он ее сделает. Он слышит звучание будущей скрипки внутренним слухом и стремится сделать скрипку, которая звучала бы именно так. И как композитор, создающий под наплывом разных чувств и настроений разные произведения, все же остается самим собой, так и великий скрипичный мастер, создавая разные скрипки из разных кусков дерева, всегда остается на высоте своего искусства. Он никогда не удовлетворится работой «как получится», он сто раз переделает скрипку, пока не добьется своего. Но мастер не просто «выдумывает» звук для своего инструмента. Что такое звук скрипки? Сама по себе она ведь не звучит. Она звучит, когда на ней играют музыканты, скрипачи. И каждый из них слышит тоже по-своему. Один любит звук мощный, насыщенный, другой играет звуком изящным, грациозным. Когда-то скрипачи играли ровным «белым» звуком, без вибрато. А вибрато — это быстрое колебание пальца на струне, благодаря которому получается звук трепетный, волнующий, теплый, как человеческий голос. В наши дни не встретишь скрипача, который не пользовался бы этим приемом, а в старину это считалось неприличным. И полным звуком в давние времена на скрипке не играли.

Но великий итальянский скрипач Никколо Паганини показал,

что на скрипке можно играть музыку страстную, волнующую, глубокую. Звучание скрипки Паганини заставило горячо биться сердца других великих музыкантов — Ференца Листа, Роберта Шумана, Фридерика Шопена, Гектора Берлиоза. Это было звучание новое, дотоле неслыханное. И чтобы передать страстность новой музыки, Паганини нужна была именно скрипка итальянского мастера, звучащая мощно и ярко.

Так вот в чем секрет! Создавая свои инструменты, великие итальянские мастера готовили их для серьезной и прекрасной музыки, а не просто для того, чтобы развлекать публику сладкозвучием. Они были настоящими творцами, «композиторами» скрипок, создавая их так, как создают свои творения выдающиеся композиторы. И мы должны понять, что голос скрипки — он не сам по себе. Главное, годится он или не годится для того, чтобы рассказать о том, что волнует композитора, артиста-скрипача и тех, для кого они создают музыку. То есть звук скрипки, как и любого другого музыкального инструмента, должен быть гибким, выразительным и разнообразным, чтобы передавать как можно больше чувств и настроений. Этим и отличаются лучшие итальянские скрипки.

Ну а теперь вернемся к роялю.

Рояль — инструмент сравнительно молодой. А история его

появления на свет длинна. Можно сказать, она началась в тот момент, когда появилась первая в мире струна. Без струн не было бы рояля. И, как это ни странно, громадный могучий рояль— дальний родственник скрипки.

Но первым музыкальным инструментом, от которого, как считают историки, ведет свою родословную рояль, был ныне всеми забытый *монохорд.* В переводе с древнегреческого слово это означает *однострун*.

Мы уже говорили об опытах Пифагора, о том, что он имел дело со струнами. Так вот монохорд был сооружен им как раз для таких опытов. Это был не музыкальный инструмент, а прибор. И действительно, много ли наиграешь на одной струне, натянутой на прямоугольный ящик!

Монохорд был по конструкции очень прост. Вдоль длинной коробки была натянута струна, а под струной была подвижная подставка. Пифагор, проводя свои опыты, двигал эту подставку, останавливая ее под струнами в разных местах. Струна при этом как бы делилась на две части — равные или неравные. Если подставка стояла точно посередине, то части получались одинаковые и, конечно, звучали одинаково. А если подставка сдвигалась, то отрезки струны получались разные и звучали — один выше, а другой ниже.

Кто и когда придумал натянуть на монохорд еще несколько струн и превратить его в музыкальный инструмент, мы не знаем. Но, пока Пифагор продолжал свои опыты, находчивые музыканты понастроили музыкальные инструменты, похожие на монохорд, и назвали их *полихордами*, то есть *многострунами,* поскольку вместо одной струны было несколько.

Вот тут, пожалуй, и начинается история создания рояля.

По-разному конструировали полихорды, по-разному играли на них. Зацепляли струны пальцами, как на арфе или гуслях, били по струнам палочками, как на цимбалах, играли специальными пластиночками, как на мандолине. А несколько позже придумали механику с клавиатурой. Нажмешь на клавишу — задвигаются деревянные рычажки. На конце одного из рычажков укреплен черенок вороньего пера. Это перо зацепляло струну, и раздавался звук. К каждой клавише была присоединена подобная механика. И назывался инструмент с такой механикой — *клавесин.*

Голос у клавесина был чуть суховатый, стеклянный. Но главная его беда заключалась в том, что сила звука у него всегда оставалась одинаковой, одной и той же громкости. С какой бы силой ни ударял музыкант по клавише, громкость звука от этого не менялась. Ну, примерно, как если мы включаем в комнате

электрический свет: сильно ли, слабо мы щелкнем выключателем, свет лампочки от этого не станет ни сильнее, ни слабее. Вот и клавиша клавесина была всего лишь включателем звука. Недаром слово *клавиша* означает *ключ.*

Мастера, разумеется, не могли смириться с тем, что клавесин звучит так однообразно, и придумывали всевозможные приспособления, чтобы разнообразить громкость клавесина. Но были они не очень удобными, громкость тоже как бы включалась и выключалась.

Лет примерно двести пятьдесят назад жил в городе Флоренции герцог Козимо Медичи, у которого была богатая коллекция музыкальных инструментов, настоящий музей. Смотрителем в этом музее работал мастер Бартоломео Кристофори. В его обязанности входило ремонтировать инструменты, следить за порядком в музее и тому подобное. А в свободное время Кристофори конструировал новые инструменты. И вот в один прекрасный день в коллекции Медичи появился необычный музыкальный инструмент. На первый взгляд он мало чем отличался от клавесина. Тоже клавиши, струны, механика... Но на самом деле в этом инструменте было одно замечательное новшество. Кристофори так изменил механику, что от силы удара по клавише зависела и сила звука. С клавишей, такой же, как у клавесина, через рычажки соединялся молоточек, обтянутый лосиной кожей. Он-то и ударял по струнам.

Это был первый в мире рояль, и изобретателем его смело можно считать Бартоломео Кристофори.

Назывался этот первый в мире рояль *пианофорте*, или *фортепиано.* Слово *форте* означает *громко,* а слово *пиано — тихо.* Музыкантам показалось очень важным именно это свойство нового инструмента издавать звуки разной силы в зависимости от силы удара по клавише. Потому и назвали его по этому признаку — фортепиано.

Фортепиано Бартоломео Кристофори — прямой предок нашего рояля.

Славу одного из самых совершенных музыкальных инструментов рояль завоевал далеко не сразу. Его соперником долго оставался старый клавесин. Удивляться тут нечему. В то время как фортепиано делало свои первые шаги, клавесин уже завоевал признание. Мирясь с недостатками клавесина, композиторы создали множество прекрасных сочинений для него. К его изящному звучанию уже был приучен и слух музыкантов, и слух публики. А вот удары молоточка по струнам фортепиано казались непривычными и грубоватыми. Даже великий Иоганн Себастьян Бах не сразу принял и одобрил молоточковое фортепиано. Лишь несколько лет спустя после первого знакомства, когда великому маэстро показали улучшенную конструкцию фортепиано, он с удовольствием поиграл на нем и похвалил звучание.

Сто лет примерно понадобилось для того, чтобы перестроить слух музыкантов и любителей музыки с клавесинного звучания на фортепианное. Сто лет!

Моцарт в юности играл только на клавесине. Но затем, признав достоинства фортепиано, стал играть только на этом инструменте и сочинять музыку, которая могла показать фортепиано во всем блеске. Моцарт был первым из великих музыкантов, кто выступал в концертах перед публикой, играя на фортепиано.

Но окончательно «сдался» клавесин лишь при Бетховене. И произошло это в значительной мере из-за музыки Бетховена. Старенький тихоголосый клавесин не выдерживал напористой и мощной музыки великого композитора. Бетховен однажды явился к фортепианному мастеру Штрейхеру с предложениями улучшить конструкцию рояля. Ну, например, композитор предложил увеличить число звуков и, соответственно, клавиш рояля. Струны Бетховен предложил делать упругие, из хорошей стальной проволоки, чтобы они звучали ярче и мощнее...

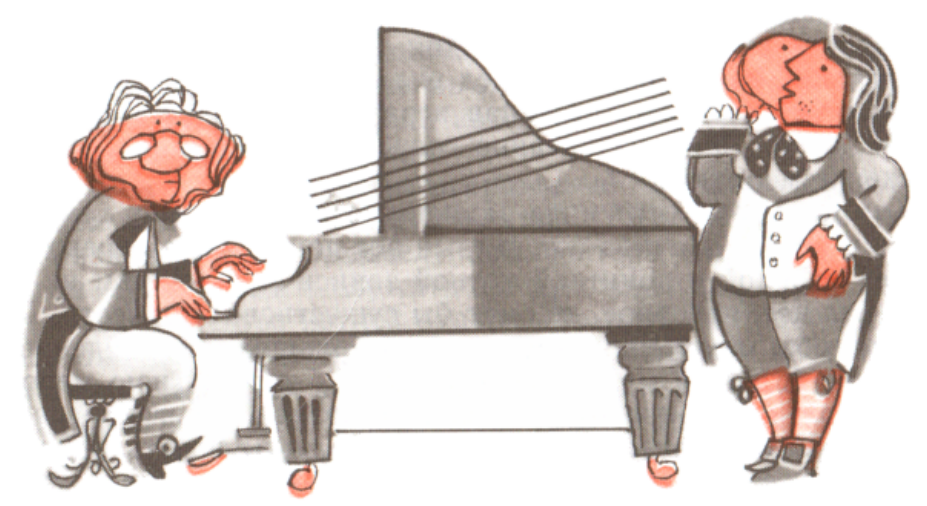
Сегодня рояль и его младший брат пианино — самые распространенные музыкальные инструменты. Рояль звучит

разнообразно и очень красочно, и поэтому он стал любимым инструментом большинства композиторов. Среди создателей музыки не найдешь, пожалуй, такого, который не сочинял бы для рояля. А многие из великих композиторов прошлого были блестящими пианистами — Моцарт, Бетховен, Лист, Шопен, Рубинштейн, Рахманинов. Они выступали перед публикой в качестве артистов-пианистов. И их сочинения для рояля раскрывают громадные возможности этого инструмента.

Много прекрасной музыки создано для рояля. Но и сегодня композиторы добывают из его «недр» все новые и новые богатства. Новые музыкальные краски, новые звучания — инструмент неисчерпаем.

И нам сегодня кажется странным, что когда-то рояль был робким и скромным новичком на музыкальной площадке. Ему, как и скрипке, пришлось долго утверждать себя в мире музыки.

Судьба музыкальных инструментов схожа с судьбой людей, которые на них играют. Голос человека мы называем самым совершенным музыкальным инструментом. Но и музыкальный инструмент— как бы голос человека. Голосом музыкального инструмента человек выражает свои мысли и чувства: радость, гнев, боль, любовь... И если в жизни человека происходят изменения, то как же не меняться его голосу, то призывающему к любви и к миру, то ведущему на борьбу за справедливость...



Нет, мало было настроить музыкальные инструменты «арифметически». Сам по себе самый совершенный музыкальный строй не создал бы оркестра. Нужно было настроить музыкальные инструменты еще и по другому камертону, который называется Сердце Человека. Лишь те инструменты, которые способны

звучать в этом строе, смогли стать выразителями радостей и горестей Человека. Потому и шли через борьбу к своему совершенству музыкальные инструменты.

А теперь настало время поговорить о дирижере. Но для того чтобы понять его роль в оркестре, нам нужно получить ответ на несколько других «почему». А потому выясним:

КАК ДИРИЖЕР ВЫПОЛНЯЛ РОЛЬ НОТ И КАК НОТЫ ВЫПОЛНЯЛИ РОЛЬ ДИРИЖЕРА?
КТО И КОГДА ПРИДУМАЛ НОТНУЮ ЗАПИСЬ?
ЧТО ОБЩЕГО МЕЖДУ ГЕОГРАФИЕЙ И БИОГРАФИЕЙ?
ЧТО ТАКОЕ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР?
КАК ДИРИЖЕР СТАЛ ДИРИЖЕРОМ?

Посмотрим на нотную строчку. Даже тот, кто не знаком с музыкальной грамотой, может сообразить, что звуки то движутся вверх, то обрушиваются вниз стремительно, словно водопад, то совершают скачки, то долго тянутся на одной высоте... Мелодия словно нарисована, и музыкант, взглянув на нотную строку, заранее видит, как эта мелодия движется. Некоторые музыканты даже на страницу вперед видят: окинут взглядом нотную страницу и, еще даже не начав играть, знают, как и куда стремятся звуки. Само начертание современных нот подсказывает движение мелодии.

Композиторы всего мира записывают свою музыку с помощью одних и тех же значков-нот, и язык нот понятен без переводчика.

Без удобной и понятной нотной записи музыкантам не обойтись. Без нее, наверное, не смог бы существовать оркестр. Представим себе, что композитор сочинил большое произведение для оркестра. Каждый музыкант в оркестре играет свою мелодию, свою партию: именно их сочетание и создает многокрасочность и многоголосие оркестра. Скрипачи должны играть одно, трубач— другое, арфист — третье, флейтист — четвертое и так далее. Если бы не было нот, бедному композитору пришлось бы целыми днями играть для каждого оркестранта его партию, пока тот не выучит ее «с голоса» наизусть. За дирижерским пультом (впрочем, зачем пульт, если нет нот?) должен был бы стоять только сам композитор: кто же еще подскажет музыкантам, в каком месте они ошибаются? А если бы композитор захотел, чтобы его произведение сыграл другой оркестр, ему пришлось бы начинать все сначала. Трудно предположить, что оркестр исполняет только одно произведение одного композитора. Значит, композиторы должны были бы сменять друг друга, разучивая с оркестрантами новую музыку... Одним словом, без нот все это выглядело бы

нелепым и чрезвычайно хлопотливым. А исполнить какое-нибудь большое и сложное музыкальное произведение было бы попросту невозможно.

Но ведь было время, когда нынешней нотной записи не существовало. Значит, в далеком прошлом музыканты не могли исполнять хоровые и ансамблевые сочинения?

Могли и исполняли. Но было это очень сложным делом. Ноты в старину существовали, однако были они совсем не такими, как нынешние.

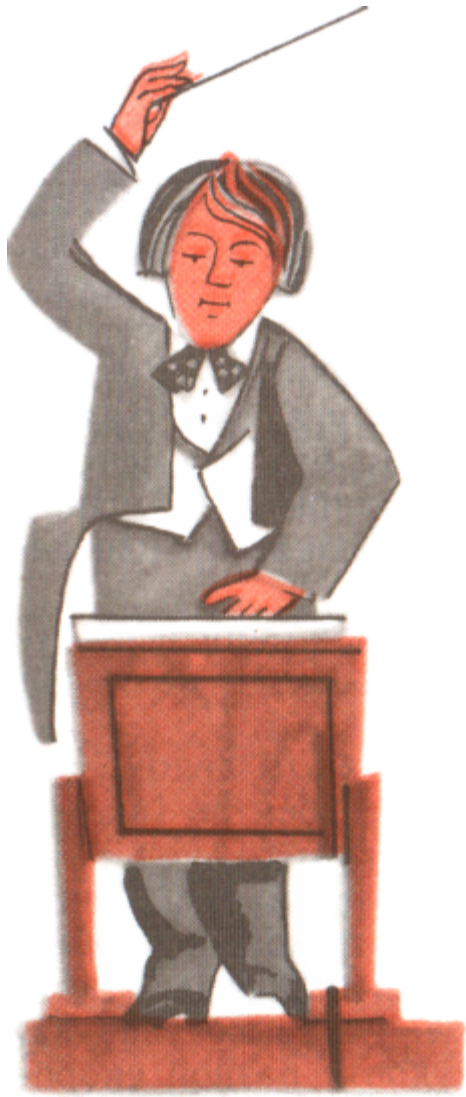
Первые попытки запечатлеть звуки графически предпринимались еще в Древнем Египте. Делалось это с помощью особых рисунков. В Древней Греции звуки пытались записать буквами: определенная буква означала определенную высоту звука. Но ведь музыка — это еще и движение звуков с разной скоростью, и, значит, необходимо указать и продолжительность каждого звука. Этого, увы, в Древней Греции делать не умели. Не потому ли долгое время хоры исполняли однообразные размеренные мелодии, в которых все звуки были одинаковой длины.

Существовало много самых разных систем записи нот. Но были они замысловатыми, неопределенными. Ни один из знаков не указывал точную высоту и точную продолжительность звука. Ноты были настоящей головоломкой, в затейливых крючочках разобраться сразу было не под силу даже опытным музыкантам. К тому же в те давние времена нотопечатания не было, ноты переписывались от руки. Рукописи кочевали от переписчика к переписчику. Один из них делал одну ошибку, другой — другую... После десятой переписки сам автор не узнал бы, пожалуй, свое произведение.

И все же даже такие несовершенные ноты служили значительным подспорьем для музыкантов. Пусть в общих чертах, приблизительно, но замысел композитора мог быть передан другим музыкантам и служить им руководством. И конечно же, при несовершенстве нотной записи музыкантам требовалась помощь опытного руководителя, главы ансамбля — дирижера. Он помогал музыкантам разобраться в нотах и, случалось во время музицирования сам в буквальном смысле этого слова превращался в ноты. Косточки правой руки, сжатой в кулак, обозначали тот или иной звук, указательный палец левой подсказывал, какой из них брать и надолго ли на нем задерживаться. Была разработана целая система дирижерских жестов, подсказывающая музыкантам и ноты и способ их исполнения. Дирижер, что называется, взял ноты в свои руки.

Но время шло, совершенствовались музыкальные

инструменты, и сложная многоголосная музыка уже не умещалась в руках у одного человека. Пересказывать на пальцах большие и содержательные музыкальные произведения не было возможности. Были попытки усложнить дирижерские жесты, целая наука появилась — *хейрономия (хейр* — рука, *номос* — знак) — рука-знак. Но и обеих рук теперь не хватало, чтобы втолковать музыкантам, как и что они должны играть.



И решено было перенести хейрономические жесты на бумагу в виде волнистых линий, напоминающих... движения рук дирижера. То дирижер превращался в ноты, то ноты брали на себя дирижерскую работу. Чтобы глаз не блуждал по странице, не

сбивался со строки, какой-то музыкант догадался провести через каждую строку горизонтальную линию. Вот эта линия и сделала настоящий переворот в нотной записи.

Случилось это около тысячи лет назад. Итальянский монах Гвидо д'Арецццо, ученый-музыкант и учитель пения, видно, немало намучился со своими учениками, втолковывая им премудрости музыкальной грамоты. И Гвидо подумал: «А что, если начертить несколько линий одну под другой и расположить на них знаки? Ведь линии тогда превращаются как бы в ступени, и сразу видно, какая нота выше, а какая ниже...»

Это было замечательное открытие. Ведь самое главное в нотах— это точно указать высоту и продолжительность звука. Высоту будут указывать линейки-ступеньки, а длительность — различная форма значков.

Чтобы нерадивые ученики лучше запоминали названия нот, Гвидо заставил учеников разучивать молитву, каждая новая строчка которой первым своим слогом дала название ноте-ступени. Так появились известные нам *до—ре—ми—фа—соль— ля —си* (некоторые названия нот были другими, но большинство названий появилось тогда).

Постепенно эта нотная запись была принята всеми музыкантами, линеек стало пять, определилась форма нот. И с помощью нынешних нот можно записывать какие угодно сложные музыкальные произведения. Теперь на бумаге фиксируется мелодия, ритм, звуковые оттенки и даже произношение звуков указывается с помощью знаков-штрихов.

Язык нот — международный язык, его понимают все музыканты мира. Им понятна запечатленная в нотах музыкальная речь композиторов, которые жили несколько столетий назад. Их сочинения для оркестра дошли до нас в виде *партитур*.

Страницу партитуры читать нужно и слева направо — по горизонтали, и в то же время сверху вниз — по вертикали. Ведь каждая нотная строчка— это голос одного (или группы одинаковых) инструмента. В оркестре инструменты часто звучат вместе. Вот и пишут их голоса один под другим, чтобы дирижер мог видеть, какие из них звучат одновременно. Партитура лежит на пульте у дирижера, а на пюпитрах у оркестрантов стоят ноты лишь той партии, которую музыкант, сидящий перед этим пультом, играет.

Итак, мы выяснили, что оркестр не был бы возможен без совершенных музыкальных инструментов, играющих в одном строе, без нот, понятных всем участникам музицирования. Но и этого для создания оркестра мало. Как говорят, сто нот — еще не соната, сто музыкантов — еще не оркестр. Потребовалось еще

одно свершение для того, чтобы несколько десятков музыкантов стали оркестром. В биографию оркестра вмешалась «география».

Вот музыканты выходят на эстраду, каждый занимает свое место. Когда дирижер встанет у своего пульта, ему не нужно будет выяснять, кто где сидит, даже если он приехал из другой страны и видит этот оркестр впервые. Он прекрасно знает, где расположились скрипачи, где флейтисты и гобоисты, где музыканты, играющие на медных духовых инструментах. Во всем мире сейчас музыкальные инструменты оркестра занимают, во-первых, определенные места, а во-вторых, объединяются группам. Это объединение инструментов в группы-семейства отмечено в любой партитуре. И без этих групп-семейств оркестр не был бы оркестром, как не был бы он оркестром без единого строя и без нот.

Музыканты собирались в ансамбли, как мы уже знаем, несколько тысячелетий назад. Но о количестве музыкантов в ансамблях древности мало кто задумывался: их могло быть десять, а могло быть десять тысяч (собирались во время пышных празднеств и такие ансамбли-гиганты). И играли музыканты на тех инструментах, какие у каждого из них были. Инструменты могли быть самые разные, а вот исполняли участники музицирования все вместе одну и ту же мелодию, нота в ноту — в *унисон.*

Сегодня в любом школьном хоре ребята поют на два голоса, а музыкантам древности это было не под силу. Им и одну мелодию было не привести к согласию, к чистому звучанию, где уж им было чисто согласовать два или больше голосов!

Да, музыкальные инструменты в то время — мы уже знаем почему — нелегко было привести к согласию. Зато хоровое пение совершенствовалось довольно быстро — ведь человеческий голос инструмент гибкий, подвижный, спеться было легче, чем сыграться. И вот дело дошло до того, что о музыке инструментальной, не в пример музыке вокальной, стали судить пренебрежительно. Древнегреческий мудрец Платон даже считал, что музыкальные инструменты не имеют право на самостоятельное звучание, а в лучше случае годятся лишь для скромного сопровождения певцов. Бывало и хуже. Церковь предавала проклятию все музыкальные инструменты, считая, что лишь человеческий голос достоин того, чтобы его услышали на небесах. И музыкальные инструменты сжигались. Народных музыкантов, которые вопреки церковным запретам играли на музыкальных инструментах, жестоко карали. И все же в этой борьбе победили музыкальные инструменты, близкие и понятные сердцам тысяч людей. И церковь вынуждена была милостиво вернуть их под свои своды. Зазвучали они и при королевских

дворах, и во владениях знатных вельмож. При дворе стало модным держать ансамбль музыкантов. Знатные и богатые вельможи наперебой старались заполучить руководителями в свои оркестры известных музыкантов. И во главе оркестров вставали знаменитые композиторы.

Конечно, не очень сладко было служить какому-нибудь спесивому вельможе. Но музыканты утешали себя тем, что при этом они служат еще и искусству.

Именно в таких придворных капеллах (так называли тогда собрания музыкантов) и делались порой важные музыкальные открытия, влиявшие ка судьбу будущего оркестра. Забываются имена владетельных вельмож, а музыканты до сих пор говорят: «оркестр Монтеверди», «оркестр Баха», «оркестр Гайдна», «оркестр Моцарта». Упоминая имена этих композиторов, имеют в виду, что каждый из великих музыкантов, работая с оркестром в качестве руководителя, вносил что-то новое в искусство оркестровой игры.

И особая заслуга принадлежит в этом деле великому итальянцу Клаудио Монтеверди.

В оркестре, которым он руководил, были инструменты, каких сегодня в оркестре не увидишь: вместе со скрипками играли, как мы уже говорили, виолы; трубы по конструкции и по звучанию сильно отличались от теперешних... Но уже в то время Монтеверди обратил внимание на то, что некоторые инструменты звучат очень согласно, голоса их хорошо сочетаются, а иные своим звучанием как бы отталкивают друг друга. Вместе хорошо, оказывается, звучат инструменты родственники: струнные со струнными, медные духовые с медными духовыми, деревянные духовые — с деревянными. Так не поручить ли каждой из таких групп определенные роли: одни могут повести мелодию, другие будут эту мелодию сопровождать, создавая определенное настроение— ведь у каждой группы инструментов свои характерные особенности. Одним удаются воинственные и энергичные звучания, как, например, трубам; струнные звучат более лирично, задушевно.

И Монтеверди положил начало такому оркестровому письму, в котором инструменты стали различаться по группам.

Оркестр Монтеверди был всего лишь скромным аккомпаниатором, сопровождавшим оперное действо. Но открытие Монтеверди считается величайшим в истории оркестра и в становлении его самостоятельности.

А самостоятельным оркестр стал не сразу, не так легко было доказать публике, что инструментальная музыка сама по себе может быть содержательной и интересной, а не служить лишь фоном для пения или театрального действа.

Каждый из больших музыкантов, стоявший во главе оркестра, вносил в его звучание что-то новое, свое. Но все они как бы говорили: мало создавать музыку для оркестра, нужно еще создать оркестр для музыки. И поэтому они настойчиво сочиняли такие произведения, в которых требовали обязательного и постоянного участия определенных инструментов, не удовлетворяясь тем, что было «под рукой».

Идя по следам Монтеверди, композитор Алессандро Скарлатти одним из первых разделил голоса оркестра на «ведущие» и «аккомпанирующие». Благодаря Люлли в оркестре появились виолончели, заменившие басовые виолы. В партитурах Генделя мы уже постоянно встречаем представителей всех групп нынешнего оркестра — струнные смычковые, деревянные и медные духовые, литавры. Глюк призвал в оркестр кларнеты и тромбоны, обогатил группу ударных. У него же мы встречаем в оркестре арфу.

Гайдн и Моцарт установили уже окончательно равновесие между всеми инструментальными группами, определили число представителей этих групп и тем самым завершили создание «классического оркестра». В оркестре Гайдна и Моцарта мы видим тот состав инструментов, который является неизменной основой симфонического оркестра наших дней. В таком оркестре уравновешены все инструментальные группы, и недаром такой оркестр называют *симфонический,* то есть *созвучный.*

Так каким же мы видим и слышим его в наши дни?

Главные мелодии, наиболее выразительные и яркие, в оркестрах чаще всего поручают *струнным музыкальным инструментам:* скрипкам, альтам, виолончелям, звучание которых поддерживают своими басами контрабасы. У струнных инструментов, особенно у скрипок, в запасе необычайное множество музыкальных красок, звучание их можно слушать бесконечно долго, и каждый раз оно будет нести что-то новое. Поэтому скрипки могут высказываться, не утомляя наш слух монотонностью, сколько угодно. А про бесконечное дыхание скрипки и ее голос, близкий к человеческому, мы уже говорили. По сравнению с медными духовыми инструментами или ударными струнные звучат не очень громко. И потому в оркестре скрипок, альтов и виолончелей несколько десятков и расположены они в первых рядах оркестра.

У *деревянных духовых инструментов* иные особенности. По многокрасочности и богатству звучания они уступают и скрипке и виолончели. У каждого из них, пожалуй, одна лишь краска, но зато своя, особенная, неповторимая. Какой еще инструмент может звучать так легко и прозрачно, как флейта. Звук у нее особый:

чистый, «прохладный». А гобой, с его сумрачным, немного печальным голосом! В его пении такая задумчивость и грусть, какую не сможет передать другой инструмент. Бархатист и мягок звук кларнета. То добродушно, то сердито ворчит фагот, и не случайно о нем говорят, что он «инструмент с юмором».

Обычно в оркестре всего лишь по два деревянных духовых инструмента каждого вида, но благодаря своеобразному звучанию их голоса как бы всплывают над звучанием оркестра и всегда хорошо слышны.

Медные духовые — еще одно семейство в оркестре. Они сверкают не только внешне. Звук у них тоже яркий, звонкий. Они могут звучать торжественно и призывно, сурово и угрожающе. В них мощь и звонкая сила оркестра. Трубы располагаются в последнем ряду оркестра. Им ничего не стоит своими возгласами пробить любую звуковую завесу и наполнить звучанием весь зал...

Ударные инструменты прекрасно держат ритм всего оркестра и создают различные красочные шумы: гулко ухает барабан, звенят тарелки, рокочут, подражая ударам грома, литавры, щелкают кастаньеты, тоненько звенит треугольник, и настоящий колокольный звон летит в зал от длинных металлических трубок-колоколов.

Как прозрачные струи воды переливаются звуки арфы. Несколько арф в оркестре создают свою отдельную группу.

Таков ныне состав симфонического оркестра, такова его «география».

Нет, пожалуй, человека, который не слышал бы звучание симфонического оркестра по радио, по телевидению, в кино. Но ничто не сравнится с «живым» оркестром, когда здесь, рядом с тобой, в концертном зале рождается музыка, заполняя все пространство и делая тебя как бы участником сотворения музыки.

А начинается это рождение музыки с того момента, когда руки дирижера точным взмахом призовут оркестр к звучанию. И музыкальные инструменты, и определенный их состав, и группировка музыкантов, и нотная запись, и, наконец, сама музыка — все это, конечно, необходимые условия существования оркестра. Но, оказывается, все сто музыкантов оркестра не могут достичь успеха без одного-единственного музыканта — без дирижера. И оркестр без дирижера так же беден и немощен, как дирижер без оркестра, поскольку дирижер и оркестр — единое целое.

Вот дирижер вышел к своему пульту, поприветствовал публику и повернулся лицом к музыкантам. Он должен их видеть, смотреть им в глаза, общаться с ними взглядом.

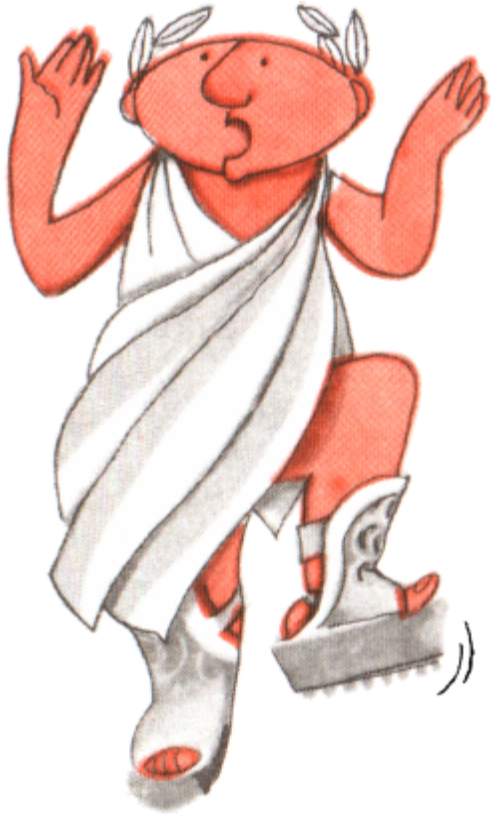
Вот поднялись над оркестром руки дирижера, и наступила

мертвая тишина. В этот момент все сто музыкантов перестают дышать и первый вдох сделают теперь только с первыми звуками музыки.

Если понаблюдать за руками дирижера, может показаться, что они исполняют какой-то замысловатый танец. Прямо балет, исполняемый руками. Только в настоящем балете танцоры подчиняют свои движения музыке, а здесь наоборот: музыка подчинена движениям дирижера. Язык дирижерских жестов — особый язык. Он, как и язык нот, понятен всем музыкантам мира без переводчика. Но если ноты музыкального произведения, размноженные во многих экземплярах, всегда одинаковы, то жесты разных дирижеров, исполняющих одно и то же произведение, заметно отличаются друг от друга. Конечно, все дирижеры показывают музыкантам своими жестами темп исполнения, помогают играть ритмично; взмахом руки дирижер просит музыкантов играть громче или тише, «произносить» звуки связно или отрывисто, нежно или энергично... Но *как* громко и *как* тихо играть, *как* нежно и *как* энергично исполнить музыкальную фразу — каждый дирижер решает по-своему. В музыке от *пианиссимо (тишайше)* до *фортиссимо (очень громко)* существуют сотни оттенков громкости, а произнести одну и ту же музыкальную фразу, не изменив в ней ни единой ноты, ни единого звука, можно в самом разном характере. Дирижер словно играет на одном стоголосом инструменте, имя которому оркестр.

Не сразу дирижеры получили права на самостоятельное прочтение, *толкование*, *интерпретацию,* произведений, не сразу дирижирование стало искусством, покорение высот которого вызывает особое уважение представителей всех музыкальных профессий. Как же дирижер стал дирижером? Для начала отправимся в древнегреческий театр.

Вот он. Весьма внушительное сооружение, хотя и мало похожее на красивые театральные здания наших дней. Крыша — открытое небо; зрительный зал — десятки трибун, уходящих ярусами вверх, как на стадионе; сцена — похожая на арену площадка без занавеса и кулис. Театр огромен, на трибунах могут разместиться до полутора тысяч зрителей. Вот только интересно, что можно увидеть и услышать там, в верхних рядах? Ведь ни театральных биноклей, ни усиливающих звук микрофонов еще и в замысле нет.



Но как только началось действие, опасения наши развеялись. Хорошо и видно, и слышно. Чтобы увеличить рост, артисты привязали к ногам специальные подставки-котурны; яркие выразительные маски у артистов дают возможность зрителям даже в самых последних рядах увидеть, кто герой, а кто злодей. А для того чтобы присутствующие хорошо слышали и понимали происходящее, начал работать... «микрофон». Да-да, самый настоящий усилитель звука. Только не электрический, а живой. В качестве микрофона выступает хор. Действительно, десять голосов в десять раз громче, чем один, а двадцать — в двадцать раз. Вот и произносят несколько десятков хористов нараспев слова, поясняющие действо. Произносят дружно, слаженно, как один, в унисон.

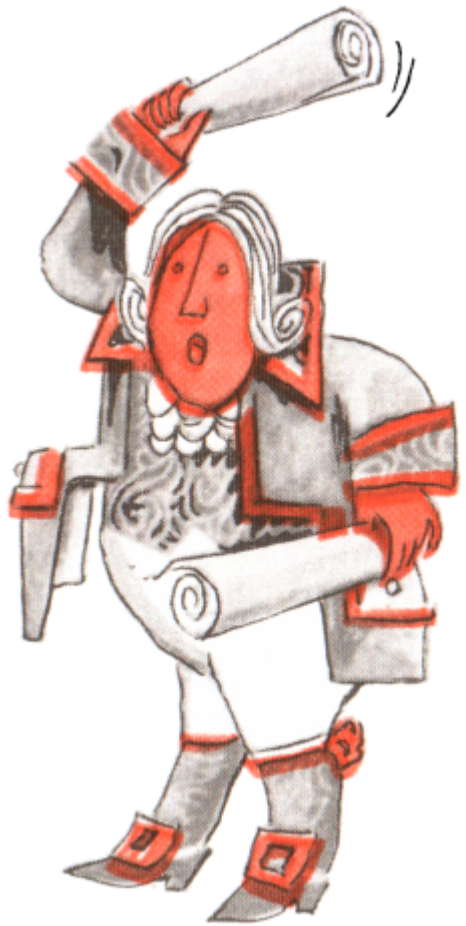
Разумеется, для того чтобы действовать в ансамбле согласно, вместе, нужен организатор. Таким организатором и руководителем ансамбля является *корифей.* Скрытый от глаз публики, корифей ударом ноги отбивает ритм, и чтобы удары эти были слышнее, подошвы его сандалий обиты железом. Корифею подчиняется хор и инструментальный ансамбль, который сопровождает мелодекламацию хора. Площадка, на которой

расположены хор и ансамбль, называется орхэстра. Отсюда и пошло название оркестр, принадлежавшее сначала месту, на котором располагались музыканты, а потом перешедшее и на самих музыкантов.

А корифей?

По сути дела — он дирижер. Ведь он руководит ансамблем, подсказывая темп, ритм, громкость исполнения.

Корифей сам принимал участие и в музицировании. Он пел, становясь во главе хора.



С тех пор во главе вокальных и инструментальных ансамблей часто становились дирижеры, играющие или поющие вместе с остальными музыкантами. Правда, были сторонники и другого способа дирижирования. Им нравилось руководить оркестром с помощью *палки-баттуты,* сменившей окованную железом подошву корифея.

Еще каких-нибудь триста лет назад самая возвышенная

музыка, случалось, звучала в сопровождении организующего звука баттуты. О раздражающем звуке этой палки писал Моцарт, а за сто лет до этого композитор Жан Батист Люлли поплатился жизнью за пристрастие к такой манере дирижирования. Рассердившись как-то на рассеянных музыкантов, он в сердцах хотел стукнуть палкой об пол, но угодил себе по ноге и нанес рану, которая стала причиной смертельной болезни.

О хейрономическом дирижировании мы уже говорили. Вот как описывал современник такой способ дирижирования. «Плавно и размеренно рисует рука медленное движение, ловко и скоро изображает она несущиеся басы, страстно и высоко выражает нарастание мелодии, медленно и торжественно ниспадает рука при исполнении замирающей, ослабевающей в своем стремлении музыки... Здесь рука медленно и торжественно вздымается кверху, там она выпрямляется внезапно и поднимается в одно мгновение, как стройная колонна...»

Жест дирижера подсказывал в то время не только характер исполнения, но и напоминал музыкантам мелодические переходы «при помощи пальцев, которые загибались то совершенно, то наполовину». Очень важно, что это был тихий, беззвучный способ дирижирования, напоминающий приемы нынешних дирижеров. Однако такое дирижирование было принято у руководителей вокальных ансамблей, хоров. В инструментальных же ансамблях дирижеры все еще искали удобный способ дирижирования. Кто-то предпочитал баттуту, кто-то дирижировал с лычком, кто-то сидел при этом за клавесином.

Не без юмора один из свидетелей описывает подобного дирижера: «Скрипач-концертмейстер мелкими шажками бегал по эстраде, появляясь то тут, то там; здесь он подымал упавший на пол пюпитр, там отодвигал подсвечник; одному он кричал, что его инструмент настроен слишком высоко, а другому, что, наоборот, низко; третьему с презрительной гримасой приказывал замолчать, четвертого увещевал добросовестно исполнять партию, пятому отсчитывал такт пальцем по спине».

Но были и другие свидетельства о дирижерах: «Бах, имея дело с тридцатью и даже сорока музыкантами, одному показывает такт кивками головы, другому ударами ноги, третьего держит в повиновении при помощи вовремя поднятого кверху пальца; он одновременно и с одинаковой легкостью указывает звук инструментам, играющим в низком, среднем или высоком регистре и, несмотря на то, что его роль в оркестре самая трудная, он, находясь в самом центре звуков, замечает, когда что-либо не в порядке... и приводит исполнение в должный порядок».

Было время, когда оркестром руководили два музыканта —

первый скрипач и клавесинист.

Не забывали и баттуту, хотя она впоследствии превратилась из огромного жезла, знака власти в оркестре, в тонкую палочку. Дирижировали и рулоном бумаги, свернутой в трубку, — *хартой.*

За многие годы способы дирижирования неоднократро менялись. Дирижеры находились за сценой, на сцене, перед оркестром, за оркестром, в середине оркестра; во время игры то сидели, то стояли, то ходили; дирижировали молча, кричали во весь голос, пели или играли на одном из инструментов оркестра; дирижировали в одиночку, вдвоем и даже втроем...

И все же дирижер всегда был самым знающим, самым образованным музыкантом в оркестре. И конечно же, роль его никогда не сводилась к движению руками или баттутой во время концерта. В основном он работал до концерта. Он должен был объяснять музыкантам, как играть то или иное произведение, ту или иную музыкальную фразу. И огромную роль тут сыграли композиторы-дирижеры, авторы исполняемых произведений. Они первыми оторвались от инструмента в ансамбле и стали во главе оркестра. Одним из первых за пульт решительно встал Йозеф Гайдн. Своими симфониями дирижировал Людвиг ван Бетховен. Дирижерскую палочку мы видим в руках у Гектора Берлиоза. Композитор Рихард Вагнер нарушил многолетнюю традицию и повернулся лицом к музыкантам (раньше дирижеры стояли лицом к публике, спиной к музыкантам)...

Дирижирование стало одной из самых сложных музыкальных профессий. Дирижер с помощью оркестра должен не просто воспроизвести запечатленные в партитуре звуки. Это музыканты сумели бы сделать и без дирижера, поскольку за годы совместной игры у них выработалось полное взаимопонимание и чувство локтя. Дирижер выходит в концертный зал и становится во главе оркестра тогда, когда в музыкальном произведении ему удается открыть что-то новое, раскрыть содержание музыки в новом звучании. Задача дирижера — превратить оркестр в единый многоголосый инструмент и с его помощью как бы прочитать вслух то, что записано в нотах. Сотни оркестровых красок и звуковых приемов, голоса инструментов, обретающие по воле дирижера «человеческий характер», дают дирижеру возможность показать в новом свете главный Музыкальный Образ произведения. И для того чтобы наше пребывание в концертном зале наполнилось смыслом, чтобы чувства наши не дремали, когда оркестр начинает звучать под руками дирижера, нам нужно понять, что же такое. *Музыкальный Образ* произведения. Без этого мы не сможем стать участниками Большого Музыкального Трио, в составе которого Композитор, Исполнитель, Слушатель.

Итак,

КАК МУЗЫКА ИЗОБРАЖАЕТ?
КАК МУЗЫКА ВЫРАЖАЕТ?
ПОЧЕМУ ОДИНАКОВОЕ НЕОДИНАКОВО?
О ЧЕМ И КАК РАССКАЗЫВАЕТ МЕЛОДИЯ?

Первобытные охотники собираются на охоту. Охота эта очень опасна. И вот охотники рисуют на земле изображение зверя или сооружают его чучело. И начинаются песни и пляски. Сначала охотники показывают, как они будут подкрадываться к зверю, затем они окружают его и с воинственными криками поражают копьями и стрелами. Охотники как бы переживают все предстоящие события, разжигая свои чувства и воображение, и все это находит отражение в песнях и танцах, в музыке.

Из глубины веков дошли до нас песни, слова и ритмы которых словно воссоздают картины труда: в кузнице или на мельнице, движения сеятеля хлеба или крик пастуха-погонщика...

С давних времен музыка связана со всевозможными событиями, картинами, образами. И сами эти образы, и способы их передачи очень многообразны. Вот и поговорим о них, хотя музыка далека от роли художника-зарисовщика. Музыкальный образ — это совсем не звуковая фотография каких-то знакомых нам предметов, людей или происшествий. И все же, чтобы лучше понять, что такое музыкальный образ, мы сначала поговорим об умении музыки *изображать*.

В звучании музыкальных инструментов мы можем услышать и раскаты грома, и цокот копыт, и жужжание шмеля, и журчание воды, и выстрелы, и щебетание птиц, и шелест листвы... Да мало ли какие звуки могут быть скопированы музыкальными инструментами!

Вот композитор Антонио Вивальди, современник И. С. Баха, предпосылает одной из своих музыкальных картин цикла «Времена года» следующее описание того, что он хотел бы передать в звуках, другими словами, следующую *программу:* «Пришла весна, и веселые птички приветствуют ее своим пением, журча бегут ручейки. Небо покрывается темными тучами. Молнии и гром тоже весну возвещают. И вновь возвращаются птички к своим сладостным песням. На цветущей лужайке пастушок. Под звуки пастушеской волынки танцуют нимфы...» И действительно, в музыке мы услышим и пение веселых птичек, и гром, возвещающий весну. Прислушиваясь к пастушескому наигрышу, мы можем вообразить и молодого пастушка. Правда, с лесными девами-нимфами посложнее: как они выглядят, эти сказочные существа, каждый из нас представляет в силу своего воображения и настроения.

И вот тут появляются вопросы: а если бы Вивальди не предпослал своей музыке программу, не нарисовал словами картину (или мы ничего не знали бы о ней), поняли бы мы, о чем рассказывает музыка или нет? А вдруг да перепутаем раскаты грома с отдаленными выстрелами, пастушеская идиллия

превратится в грозную сцену сражения, не зная как выглядят нимфы, мы вообразим танец злых сил.

Нет, мы едва ли ошибемся. Ведь кроме звукоподражания есть еще и общее настроение музыки, которая передает нам радостные чувства весеннего пробуждения природы.

И опять вопрос: как передает? Ведь музыкальные инструменты не произносят слов.

А вот как: мелодия легка и прозрачна, ритм живой и подвижный, светлые гармонии звуков, музыкальные инструменты подают свои реплики энергично, бодро; общее звучание оркестра легкое и светлое. И даже когда наступает мрак и гроза рокочет раскатами грома, нам не страшно, словно нас пугают в шутку…

Вот какие слова: *легка* и *прозрачна, живой* и *подвижный, энергично* и *бодро, легкое, светлое, веселое…* И все это о звуках, о мелодии, о музыке. Получается, что музыку мы наделяем характером человека — веселая, энергичная, бодрая; мы словно осязаем ее, ощущаем— легкая, нежная; видим в ней признаки живого существа — живая и подвижная.

Как же так получается? Вот мы говорим, что в звуках арфы нам слышится журчание ручья, переливы водяных струй. Но ведь на самом деле звуки арфы совсем не напоминают журчание воды. Буквально вода никогда так музыкально не шумит. А дело все в том, что переливы звуков арфы мы невольно наделяем таким характером — «прозрачные», «текучие», «льющиеся»… Мы даем им такой *образ,* который совпадает с нашим представлением о воде. И вот нам уже не нужны точные звукоотпечатки, звукоподражания. Нам достаточно сравнения, напоминания, намека, чтобы возник образ или *чувства, связанные с этим образом.* Призывные звуки трубы вызовут у нас чувство бодрости и подъема или, напротив, чувство тревоги, опасности. Очень быстро повторяющиеся короткие звуки — *тремоло* — вызовут ощущение настороженности, напряжения (всем знакомо это чувство, когда слушаешь барабанную дробь перед опасным трюком в цирке)… Звуки как бы подают нам сигналы, благодаря которым включаются наше воображение и чувства. И все потому, что мы способны наделить звуки характером.

Но обязательно ли в тот момент, когда пробуждаются наши чувства и воображение, мы должны с их помощью тут же начать

рисовать какую-то зримую картину? Вот ведь назвал композитор Эдвард Григ свою музыкальную картину «Утро», и, наверное, мы должны зримо воспроизвести у себя в воображении картину утра. Узнав, что музыка называется «Утро», мы невольно начинаем как бы переводить музыку на язык давно знакомых нам зрительных образов. Один из нас представляет себе легкий рассеивающийся туман, утреннюю дымку, из которой сначала неясно, а потом все четче (музыка становится все громче) прорисовываются очертания какого-нибудь пейзажа. А могут возникнуть и иные образы, связанные не с конкретными изображениями и картинами, а лишь с ощущениями и настроениями утра, тоже хорошо знакомыми нам: пробуждение, чувства еще смутные, неясные, прохлада и свежесть, на смену которым приходит солнечное тепло (может, об этой перемене говорит нарастание звучности?). И все это может быть связано не со зримыми картинами, а лишь с памятью наших чувств, ощущений, настроений.

Но кто знает, что сказал бы сам композитор, если бы мы поделились с ним своими мыслями. Может, он сказал бы нам: «Почему вы решили, что я хотел рассказать вам лишь об утре какого-то дня. Ведь утро может быть и у человека, и у природы, и у любви, и у жизни. Утро — это образ рассвета, образ начала, образ надежды...»

А любовь, начало, надежду, передаваемые в звуках, трудно нарисовать в виде каких-то конкретных картин, не правда ли?.. И вот сидят в концертном зале совершенно разные люди и, слушая «Утро» Грига, по-разному воспринимают эту музыку. Кто зримо и буквально рисует прекрасную картину утра. Кто весь во власти неуловимых, сменяющих друг друга чувств и ощущений, которые вызвало у них это музыкальное воспоминание об утре. А кто сидит, глубоко задумавшись и настроившись на философский лад, поскольку слышит в этой музыке глубокую мысль, выраженную в звуках, мысль о вечной победе света над тьмою, и слышится ему в звуках «Утра» песня надежды.

Ну что ж, если даже одно и то же произведение мы можем слушать и слышать по-разному, то что уж говорить о музыке разной! В одном произведении композитор, действительно, как бы предлагает нам создать зримый образ, в другом призывает к определенному настроению, называя произведение «Размышление», «Элегия»... В третьем не дает никаких определений музыке, а называет произведение просто «Соната», или «Квартет», или «Симфония»...

Не будем утверждать, что необходимо рисовать в своем воображении зримые картины, хотя Бетховен, по собственному

признанию, создавая свои произведения, чаще всего рисовал для себя «точные» картины. Не будем всем рекомендовать переводить музыкальные звуки в цветовые пятна и сочетания, хотя композитор Скрябин видел в музыке цветовые вспышки, цветовые образы и даже призывал к тому, чтобы музыку сопровождал зримый цвет, для чего в партитуре одного из своих грандиозных симфонических произведений выписал цветовую строчку «люкс». Не будем требовать от слушателя непременной игры воображения, создающей фантастические, нереальные образы, хотя у композитора и живописца Чюрлёниса музыка, которую он сочинял, была связана с фантастическими картинами, и эти фантастические картины мы можем увидеть, поскольку Чюрлёнис запечатлел их на полотне. Некоторые из них имеют музыкальные названия — «Фуга», «Соната моря»...

Пусть люди слушают и слышат музыку как им хочется, и пусть музыка пробуждает у них разные чувства. Музыка — знакомая и незнакомая, простая мелодичная или вся построенная на необычных интонациях и гармониях, музыка далекого прошлого или созданная лишь вчера... Можем ли мы ответить на вопрос, касающийся всей этой разной музыки, *как слушать музыку?*

Как? С вниманием, с желанием понять.

Когда кто-то говорит, что его мысли и чувства спят, потому что музыка скучная, виновата чаще всего бывает не музыка. Она не скучная. Просто иногда человек скучно ее слушает. Музыку нужно слушать, зарядившись интересом к ней.,

Есть слушатели, которые не нуждаются в воображаемых картинах-подсказках и словесных переводах музыки. Она действует на них без участия всяких переводчиков, действует лишь *самой* мелодией, *самим* музыкальным ритмом, *самой* гармонией. Им доставляет удовольствие виртуозное мастерство пианиста или скрипача, им доставляет радость то, что музыкант-исполнитель или дирижер заставил музыкальные инструменты «говорить» с особым необычным выражением; они умеют оценить архитектуру возникающего перед ними звукового здания. Уже сам факт встречи с музыкой для них радость.

Каждый из нас может стать таким слушателем. Но для этого нам нужно встречаться с музыкой почаще. Тогда мы не будем путать слова «музыка не понятна» и «музыка не понята». Тогда мы не будем торопиться с выводами о мелодичности или немелодичности произведения.

Действительно, мелодия — душа музыки. Но, как и человеческая душа, она не всегда бывает выставлена напоказ,?

Ответим на несколько «почему», касающихся мелодии.

В 1834 году в городе Лейпциге стал выходить «Новый музыкальный журнал». Любители музыки с интересом следили за жаркими спорами, которые разгорались на страницах этого журнала. Спорщики не уступали друг другу в умении доказывать свою правоту. Правда, характеры у них были разные. Один, по имени Флорестан, был горяч и резок в своих суждениях; другой, по имени Эвсебий, был мечтателем и романтиком. А посредником между ними выступал некий мудрый мастер Раро. И всем им вместе взятым было в то время... двадцать четыре года. Нет, не нужно подсчитывать в уме, сколько было каждому.

Дело в том, что у каждого из них было еще одно общее для всех имя — Роберт Шуман. Это он, молодой композитор и пианист, выступал сразу под тремя именами-масками. Роберт Шуман решил издавать журнал для того, чтобы люди научились слушать и понимать музыку. Он писал статьи, рецензии, разбирал музыкальные произведения, подсказывая слушателям путь к их пониманию. Роберту Шуману принадлежит очень маленькая, но очень глубокая по мыслям книжка. Она называется «Жизненные правила для музыкантов». И хотя написана она для тех, кто занимается или хочет заниматься музыкой профессионально, в ней очень много мыслей, полезных для тех, кто хочет стать грамотным музыкальным слушателем. И вот одна из них: «Не суди о произведении по первому впечатлению; то, что тебе нравится в первый момент, не всегда самое лучшее. Мастера требуют изучения». И еще одна: есть люди, которые-«признают мелодию, легко воспринимаемую, с внешне привлекательным ритмом. Но ведь есть и много других, иного склада, и где бы ты ни раскрыл Баха, Моцарта, Бетховена, ты увидишь тысячу мелодических видов».

Действительно, начинающий слушатель легко воспринимает мелодии песенные или танцевальные. Они часто звучат в эфире, мы слышим их каждый день, привыкли к их интонациям и оборотам.

Совсем недавно ученые-психологи сделали любопытное открытие, которое объясняет, почему большая масса слушателей охотнее всего обращается к музыке песенной и танцевальной. Оказывается, слушая мелодию, мы как бы мысленно опережаем ее, продолжаем ее звучание, разумеется, в уме. А если мы угадываем ее продолжение, мы испытываем чувство удовлетворения, удовольствия. Но если мелодия сложна и мы не можем предсказать ее хода, нам «неудобно», мы не хотим идти позади музыки, едва поспевая за ней. В привычных нам песенных и танцевальных мелодиях мы легко находим продолжение, а после нескольких прослушиваний (благо они часто повторяются)

уже знаем наизусть. И каждая новая встреча с хорошо знакомым произведением (если оно нам, конечно, нравится) доставляет нам радость. Мы предвкушаем встречу со знакомыми мелодическими оборотами, ритмами, музыка для нас «ожиданна».

Ну а если музыка сложная и незнакомая? Так и будет она нас отталкивать своей сложностью всю жизнь?

А почему бы нам не попытаться сделать ее знакомой? Тогда и ее мелодия ляжет нам на слух, мы сумеем оценить ее необычность, непохожесть на другие мелодии и ощутим радость оттого, что наш слух «справляется» с такой сложной музыкой, как сильный человек ощущает радость от своей силы.

Но как сделать сложную музыку своей доброй знакомой? Неужели каждый раз по многу часов слушать одно и то же?

Нет, знакомство с музыкой происходит не по правилам арифметики. И совсем не нужно умножать каждое музыкальное произведение на количество часов для его прослушивания. Представим себе, что мы учимся рисовать. После усердных занятий мы научились рисовать с натуры человеческий портрет. Вот она, первая наша удачная работа. Теперь нам предстоит нарисовать еще один портрет. Значит ли это, что нам нужно все начинать с самого начала и идти в первый класс нашей художественной школы. Нет, конечно, ко второму нашему портрету мы придем не столь долгим путем, как к первому. И даже есть надежда, что он у нас получится лучше, чем предыдущий. Ведь у нас теперь есть умение, опыт...

Нечто похожее происходит и с музыкальным слушателем. Поняв и почувствовав по-настоящему одно произведение, легче постигнешь следующее. Изучив творчество двух композиторов, приблизишься к пониманию третьего.

Звучащие по радио песенные мелодии приучили наш слух к простым мелодическим оборотам. Мы хорошо ориентируемся в мире песни. И если вдруг, скажем, зазвучат прекрасные песни Франца Шуберта, то даже неискушенный слушатель воскликнет: «Неужели это и есть классическая серьезная музыка? Ведь она так проста и понятна. Я и не знал, что так хорошо могу понять классику». И знаменитый «Вальс-фантазия» Глинки очарует нас своей мелодией, которую легко воспримет любой слушатель. Но ведь мелодии классической музыки не исчерпываются лишь песенными и танцевальными. Существуют еще и мелодии *инструментальные*, которые подсказаны музыкантам возможностями музыкальных инструментов. Они сложнее песенных, и мы должны приучить слух к их неожиданным интонациям, поворотам, скачкам, сделать их своими знакомыми. И тогда мы будем ориентироваться в мире мелодий значительно

свободней. И не только радоваться тому, что угадали продолжение мелодии, но и восхищаться *неожиданными* мелодическими находками композитора, ибо опытный музыкальный слушатель тем и отличается от начинающего, что ожидает неожиданность.

Ожидаемая неожиданность! Это вторая сторона той медали, которую выдали ученые-психологи человеку за его умение предвосхищать мелодию: с одной стороны — уметь предугадать мелодию, с другой — уметь оценить ее внезапность, необычный мелодический ход.

В 1939 году в журнал «Пионер» пришло письмо от одного школьника. Он опрашивал, «может ли наступить момент в развитии музыки, когда иссякнут все мелодии, все певучие сочетания нот?».

Ответил ему композитор Сергей Сергеевич Прокофьев. С помощью несложного математического расчета композитор показал, что только из восьми звуков различной высоты (а у рояля, скажем, их намного больше — восемьдесят шесть) можно с помощью перестановок, изменений ритма, гармонии, аккомпанемента создать просто астрономическое количество вариантов мелодий. И в ближайшие несколько тысяч лет об угрозе неизбежного повторения одних и тех же мелодий можно не думать.

Но при том, что есть миллиарды непохожих вариантов мелодий, мы замечаем, что у каждого крупного композитора есть похожие мелодии. Почему-то у каждого композитора есть свои излюбленные интонации, свои излюбленные мелодические ходы. И мы узнаем по ним музыку Чайковского, Шуберта, Мусоргского, Грига, Равеля, Моцарта, Баха... Может быть, в творчестве каждого из них наступил момент, когда их фантазия стала иссякать? Ведь они очень много сочиняли, и вот стали повторять себя?

Нет, это не так. Подумаем. Что в людях одинакового? То, что все они смеются, разговаривают, плачут, любят. А что неодинакового? Да то же самое. Ибо смеются, разговаривают, плачут, любят люди по-разному. У каждого своя улыбка, свое произношение, свои неповторимые чувства. Вот и композиторы, сочиняя музыку, произносят ее по-своему, в своей манере. У каждого из них своя речь, своя интонация, свой круг музыкальных образов и мелодий. Вальсы Иоганна Штрауса — они то подобны фейерверку, то грустно-задумчивы. Но, слушая их, чувствуешь, что образ главного героя произведений Штрауса жизнерадостен. И если мы даже встречаемся с печалью в вальсах Штрауса, то это печаль все того же жизнелюбивого человека. А основные образы музыки Бетховена — это героические личности, и мы наблюдаем

их в момент испытаний, в момент борьбы с жизненными препятствиями. И очень часто в бетховенских мелодиях мы слышим силу, волю, уверенность.

Мелодии Моцарта отличаются от мелодий Прокофьева, мелодии Чайковского мы не спутаем с мелодиями Дебюсси. Какие-то из этих мелодий нам сразу покажутся «красивыми», понятными, запоминающимися, а иные мы не сразу поймем, потому что не сможем определить их характер, их смысл. Ведь красивость мелодии — не самое главное. Важно понять смысл произведения, и самые сложные и «некрасивые» мелодии наполнятся для нас содержанием и одухотворенностью, и в этом, пожалуй, настоящая красота мелодии, музыки.

Итак, когда в концертном зале мы оказываемся лицом к лицу с музыкой, с мелодиями, которые ведут нас, сменяя друг друга, за собой, не будем поспешно делить мелодии эти на хорошие и плохие, понятные и непонятные, красивые и некрасивые. Постараемся понять, *что они выражают,* о чем рассказывают. И если с первого раза мы чего-то не поняли, пожелаем себе еще раз встречи с этой музыкой, если она нас хоть немного задела.

Говорят, что архитектура — это застывшая музыка. Но тогда музыка — это... движущаяся архитектура. Действительно, когда в концертном зале мы слушаем какое-то музыкальное произведение, оно словно строится у нас на глазах.

Дворец спорта, концертный зал, аэропорт, кинотеатр, жилой дом — все это архитектурные сооружения. Они отличаются по внешнему виду и назначению. Но какими бы разными они ни были, есть у них общее: все они возводятся для людей.

Вот и музыка немыслима без живущего в ней человека. И в каждом музыкальном «здании», то есть в каждом музыкальном произведении, живет человек с его мыслями, желаниями, поступками.

Как и архитектурные сооружения, музыкальные «сооружения» тоже бывают большими и маленькими, и тоже разной формы, и тоже с разным содержанием. Но есть у «музыкальной архитектуры» одна особенность. Любое произведение, будучи единожды создано композитором, может быть бесконечное число раз как бы вновь воссоздано музыкантами-исполнителями. И мы становимся свидетелями или даже соучастниками этого воссоздания. Соучастниками потому, что музыкант-исполнитель делает это для нас, для тебя и для меня, для заинтересованного Музыкального Слушателя.

Но только тот, кто знаком с законами и правилами «музыкальной архитектуры», не запутается в «этажах», не заблудится в «галереях», не растеряется в «переходах»

музыкального «здания».

Вот. зазвучала музыка. Течет ее мелодия, ритмы сменяют друг друга, но каждый звук-«кирпичик», укладываемый в музыкальное «здание», тут же исчезает, тает в воздухе. Уж не воздушный ли замок здесь возводится?

Как нам охватить взглядом, вернее, слухом все это возводимое на наших глазах сооружение от первой ноты до последней? Как нам проникнуть в это музыкальное «здание», которое возводят для нас?

У нас есть для этого помощники.

Во-первых, это мы сами. Во-вторых, сама музыка.

ЧТО ТАКОЕ ЖАНР?
ЧТО ЛУЧШЕ, ЗНАТЬ ИЛИ НЕ ЗНАТЬ?
ВОКРУГ ЧЕГО КРУЖАТСЯ ВАЛЬС И РОНДО?
ОТКУДА ВЗЯЛАСЬ БАЛЛАДА?
КТО И ЗАЧЕМ ПРИДУМАЛ ВАРИАЦИИ?
КТО В СИМФОНИИ ЖИВЕТ?

Помогает нам не растеряться при встрече с музыкой наша память. Но не механическая память, а память чувств, художественная память. Когда мы слушаем музыкальное произведение, мы запоминаем не исчезающие звуки-ноты, не мелодии или музыкальные фразы. Наша память хранит чувства, настроения, ощущения, вызванные ими. Они и есть тот след, который оставляет музыка у нас в душе, в сердце, в мыслях.

Звуки не исчезают бесследно, как нам может показаться. Они оставляют то чувство радости, то грусти, они могут оставить ощущение света или мрака, покоя или энергии.

Но все это приходит к нам *после* того, как музыка начала звучать. А можно ли проникнуть в музыкальное «здание» *до того,* как зазвучала музыка?

Оказывается, можно.

Мы будем чувствовать себя в музыкальном «здании» значительно уверенней, если будем знать его архитектуру. Знать!

Знания очень помогут нам понять и почувствовать музыку.

Правда, есть такое мнение, что тот, кто слишком много знает о музыке, теряет радость от общения с ней. Знания, мол, ему мешают. Сидит, предположим, такой многоопытный меломан и слушает в концертном зале симфонический оркестр. Все он слышит, все четко улавливает. И в том числе недостатки. Вот оно,

несчастье знатока! Ему подавай и отличный ансамбль, и тонкие краски, нюансы; ему, видите ли, не по нраву, если оркестр «слишком ровно дышит», но и раздражают ритмические вольности; он огорчится, если сфальшивит валторна, и будет возмущен холодностью солирующего скрипача; он будет нервничать, если ему покажется, что вторая часть симфонии движется слишком быстро и от этого становится легковесной, и выйдет из себя из-за того, что третья часть, «Скерцо», наоборот, звучит слишком медленно и тяжело, теряя свое право именоваться *скерцо*, то есть *шутка*...

Ну не знал бы он, что третья часть этой самой симфонии называется «Скерцо», а слово *скерцо* в переводе означает *шутка,* и все было бы замечательно! Стала бы музыка для него *просто* музыкой, сидел бы он и *просто* наслаждался ею. Не замечал бы недостатков, и музыка доставляла бы ему только удовольствие, *просто* удовольствие.

Но в том-то и дело, что тот, кто больше знает и больше требует, получает больше. Да, знающему любителю музыки мешают недостатки, но зато лишь он может по достоинству оценить удачу музыканта. И радость такого любителя музыки от хорошей музыки не сравнить с радостью *(просто* радостью) того, кто безразличен к чистой и фальшивой игре, к ярким неожиданным краскам, к интересным находкам исполнителей. И кстати, настоящие музыканты на протяжении веков именно под влиянием подлинных знатоков и ценителей музыки оттачивали свое мастерство. И на концертную эстраду они выходят с расчетом на то, что их будут слушать знатоки.

Итак, будем узнавать.

Интересно, что слово *узнавать* имеет два значения. «Я вас узнал», — говорит человек, имея в виду, что *уже* знаком с повстречавшимся ему. «Я узнал об этом только сегодня», — говорим мы, встретившись с чем-то новым, неожиданным.

Вот на этом двуликом *узнал* и строятся наши встречи с музыкой. Слушая ее, мы узнаем в ней что-то уже знакомое — из жизни, из опыта, из сравнений; а знакомое открывает нам путь к узнаванию незнакомого. И чем больше мы знаем, тем больше у нас возможностей открыть новое. Знания помогают нам не просто оценивать музыку, но чувствовать, постигать ее. И если человек *не понимает,* что происходит, он не может соучаствовать, сопереживать. А без соучастия, сопереживания не постигнешь музыку.

Вот простой случай.

Пришли мы в концертный зал и ожидаем исполнения *симфонии.* Мы ничего не знаем ни о симфонии вообще, ни об

исполняемой симфонии в частности.

И вот зазвучала музыка. Бушуют музыкальные страсти, одна музыкальная картина сменяет другую. По особой атмосфере в зале мы чувствуем, что присутствующие захвачены происходящим. А мы сидим с одной мыслью... «когда конец?» Дело совсем не в том, что нам не нравится музыка. Местами очень даже увлекательно бывает, интересно и неожиданно. Но из-за того, что мы с самого начала не имели простейшего представления о масштабах произведения, мы не настроились ни морально, ни физически. Мы не рассчитывали на то, что нам придется пройти с музыкой такую огромную дистанцию, не собрались, не сосредоточились, не взяли с собой в дорогу необходимое. Мы просто-напросто не знали, *что следует ожидать* от этой музыки.

Есть такое слово *жанр,* которое в переводе с французского означает *вид.* В концертном зале мы встречаемся с музыкальными произведениями разных видов. Перед нами возникают огромные музыкальные полотна и небольшие этюды-пейзажи, мы наблюдаем сцены размышлений и стремительных действий... Все это разные музыкальные виды, и у каждого из них свои законы, свои правила.

Мы взяли в руки толстую книгу-роман. Нам известно, что в этой книге нас ожидает встреча с человеком, вся жизнь которого пройдет перед нами, что десятки случаев будут вмешиваться в жизнь героя., что он столкнется с множеством людей. И жизнь его будет проходить на фоне важных исторических событий (без этого роман — не роман)...

А вот отрывок-стихотворение:

«Эко чудо — огонек! —
Говорит ему конек. —
Вот уж есть чему дивиться!
Тут лежит перо Жар-птицы,
Но для счастья своего
Не бери себе его...»

Наверное, мы должны были бы удивиться, услышав такое.

Во-первых, слова подобраны в этих строчках так, что, читая их, мы словно маршируем по тексту — такой у них ритм. И потом слова этого повествования выстроены короткими строчками так, что для каждой строки есть пара с очень похожим окончанием: огонек — конек, дивиться — Жар-птицы... А ведь в обычной жизни мы так не говорим.

Во-вторых, речь идет о какой-то небывальщине. Где это видано, чтобы кони разговаривали! А горящие перья Жар-птицы? Кто и где видел такую птицу?

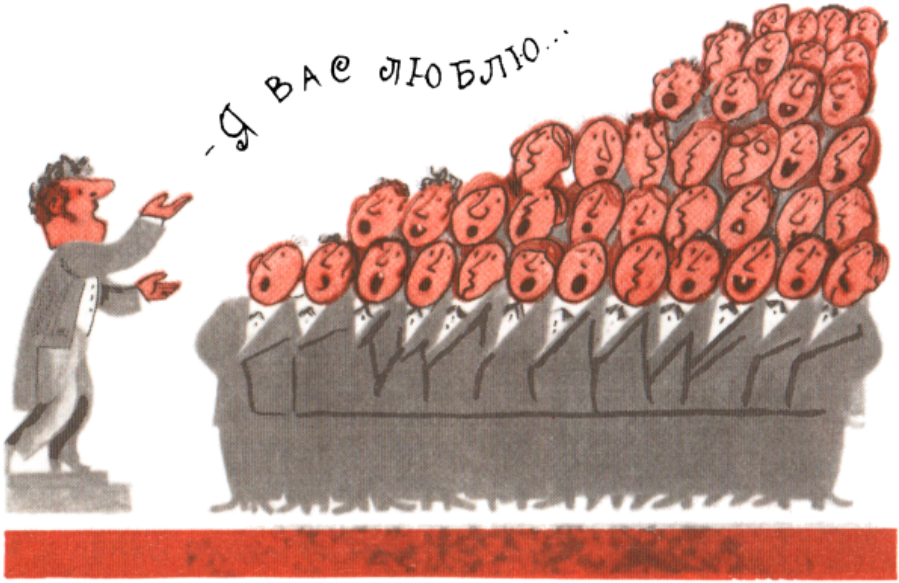
Но мы не удивляемся, а с удовольствием слушаем. Это *сказка в стихах.* Потому и складно так все написано, потому и кони разговаривают. Таковы правила этой сказочной игры.

Еще не начав читать роман или стихи, мы уже подготовлены к встрече с ними, в них есть для нас что-то *ожиданное,* то самое знакомое, которое открывает путь к незнакомому.

И приходя в концертный зал, мы тоже должны быть готовы к встрече с музыкой. И если объявлено, что будет исполнен *романс,* мы должны знать, что услышим сейчас голос певца или певицы. И в романсе, наверное, будет рассказано о переживаниях *одного* человека, то есть о личных переживаниях героя романса. Потому-то романс и исполняется одним певцом, солистом. Ведь нам показалось бы странным, если бы сто человек запели хором «Я вас люблю...». Бывает и инструментальный романс, но в нем не нарушается основное «правило» романса. Даже если исполняется такой романс большим оркестром, главным в этом произведении все равно остается образ *одного* человека с его личными переживаниями.

Вот так мы получаем ключ к пониманию музыкального произведения.

Нас ожидает встреча с *ноктюрном.* Настроимся на тишину. *Ноктюрн* — это *ночная песнь.* В нем запахи, шорохи, настроения ночи. Но ведь все музыкальные картины — это картины, которые увидены глазами человека. Значит, и здесь присутствует герой с его чувствами, настроениями, размышлениями. И конечно же, могут быть они самыми разными. Но «ночной» образ подсказывает нам, *какой* видел эту музыкальную картину композитор, помогает нам проникнуть в ее содержание.



Объявят *баркаролу,* и зазвучит музыка, в которой слышится плеск и игра волн. Да и может ли быть иначе, если слово *барка* по-итальянски означает *лодка,* и *баркарола* — это *песня лодочника.*

Услышим *серенаду* и тотчас представим себе влюбленного кавалера, который поет песню в честь своей возлюбленной. *Серено* — таким словом называли теплую вечернюю погоду, и именно в эту пору под окнами прекрасных дам раздавались песни влюбленных.

Скерцо — шутка, этюд — музыкальная зарисовка, элегия — жалобная песнь, юмореска — понятно и без пояснения. А вот «танцевальное семейство» — *жига, гавот, менуэт, вальс...*

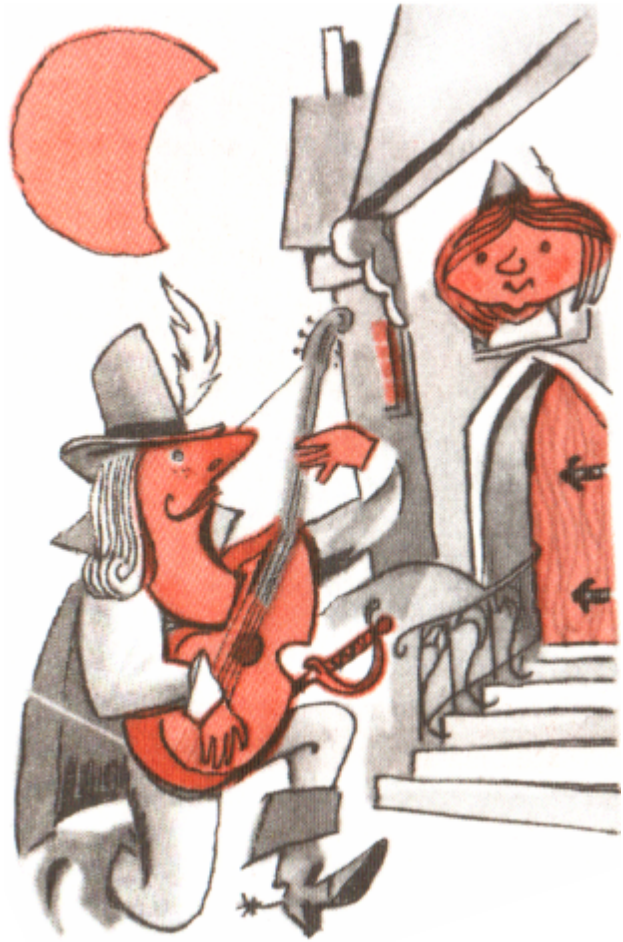
О *вальсе* нужно рассказать особо. Ведь это — король танцев.

Когда мы слушаем вальс, в нашем воображении возникает какое-то кружение. Порою медленное и плавное. А если мелодия подвижная, — то неудержимое, стремительное. Наверное, потому и назвали вальс вальсом. Ведь это слово по-немецки означает *вертящийся, кружащийся.*

«Кружится вальс...»

Как началось это кружение более двухсот лет назад, так и не останавливается по сей день. Появляются новые модные танцы, но с улыбкой взирает на них вальс, сознавая свое превосходство и величие. Кружит он по всей планете и, видно, не остановится, пока будет жить музыка.

Но кто же гениальный «изобретатель» вальса, кто придумал танец, завоевавший сердца людей?



Вальс придумал не один человек, а тысячи людей. Жили эти люди в маленьких городах Австрии и Германии. Назывались такие городки, в отличие от больших и шумных городов, словом *ландль,* то есть *провинция.* В провинции и родился танец, который получил название *лендлер* — от слова *ландль.*

Собирались на лужайке парни и девушки, и под звуки деревенской скрипочки начиналось кружение с подпрыгиваниями: «раз-два-три! раз-два-три!..» — гулко хлопают оземь деревянные башмаки, развеваются пестрые юбки.

Вот от этого танца и взял свое начало прекрасный вальс. Как это произошло?

Жители австрийской столицы — Вены — всегда отличались любовью к музыке. Этот город даже называли музыкальной столицей мира. Венцы очень любили народные песни и танцы. Говорят, из двухсот тысяч жителей города пятьдесят тысяч — четверть всего населения! — ежевечерне проводили время в

танцевальных залах.

Привезли в Вену и веселый лендлер. Но в городе его нельзя было танцевать так лихо и с такими высокими прыжками, как на лужайке. Того и гляди поскользнешься на блестящем паркете, натертом воском. Пришлось переделать некоторые движения крестьянского танца, сделав его «городским». Он стал более плавным, скользящим, а рискованные прыжки превратились в невысокие подпрыгивания. Вместе с движениями танца изменилась его музыка. Она тоже стала более плавной, мелодичной.

Танцевали вальс и в трактирчике под вывеской «У пылающего петуха», где небольшим ансамблем руководили два молодых музыканта — Йозеф Ланнер и Иоганн Штраус. Они не только играли, но и сами сочиняли вальсы. И прославились своими вальсами на всю Вену. Особенно Иоганн Штраус. Его вальсы перешагнули границы Австрии, и жители многих городов Европы закружились под их музыку.

Иоганн Штраус прославил вальс, а вальс прославил Иоганна Штрауса.

Но еще более знаменитым стал Иоганн Штраус-младший — сын знаменитого маэстро. Он объездил со своими вальсами множество стран, его приезды в Россию приветствовали все любители музыки — и те, кто признавал лишь «серьезную» музыку, и любители музыки развлекательной.

И в наши дни нас покоряет вальсы Штрауса. Тот, кому довелось услышать вальс «Сказки Венского леса» или «На прекрасном голубом Дунае», понимает, почему весь мир влюблен в мелодии Штрауса. В них столько жизни, света, движения, в них столько самых лучших человеческих чувств, что никто при встрече с ними не остается равнодушным.

И вот что интересно. Вальс — танец. Но когда мы приходим в концертный зал, мы *только слушаем* его, и нам этого достаточно. Вальс давно уже перестал быть лишь музыкальным сопровождением к танцу.

В ритме вальса создается очень серьезная и содержательная музыка. Особое место среди вальсов занимают вальсы Фридерика Шопена, которые написаны для фортепиано. Петр Ильич Чайковский создал изумительной красоты вальсы. Мы слышим их и в балетных спектаклях, и в симфонических концертах...

Так вальс, взявший свое начало от народного танца, пришел в концертный зал, в театр.

А чем является вальс сегодня?

В балетном спектакле — это танец. В симфоническом концерте — это оркестровое произведение. В камерном концерте вальс исполняют небольшие инструментальные ансамбли. Вальс поют, вальс играют на скрипке, фортепиано, домре, баяне... Значит, вальс является не только произведением танцевального жанра, но и имеет отношение к музыке камерной, вокальной, симфонической... Все жанры перепутались! Как тут разобраться?

Вспомним романс, который исполняется в оркестре. В нем сохранен образ лирического героя. Нечто похожее происходит с вальсом. Где бы ни оказался он — в большом оркестре, в устах

певца-солиста, — все равно остается его главный образ, навеянный танцем. Движение! Это движется по кругу воспоминаний чья-то мысль, это движение чувств, это впечатление о круговороте дней... «Кружится вальс...»

А вот еще один «музыкальный круг», по которому совершает движение произведение, нисколько не похожее на вальс. Это *рондо. Рондо* по-итальянски означает *круг.* Уже самим названием произведение готовит нас к встрече с ним. Оно как бы требует, чтобы мы настроились определенным образом, требует,

чтобы о нем знали, чтобы то, что оно нам преподнесет, было *ожиданным.* И если мы, не вооруженные знанием, прослушаем рондо, мы рискуем попасть в неловкое положение человека, который прочитал рассказ и понял совсем не то. А автор рондо будет изумлен невежеством слушателя, который, подойдя к нему после концерта, заметит с видом знатока: «Вы знаете, маэстро, в

вашем „Рондо" все очень мило, но жаль, что вам не хватило фантазии, и вы постоянно повторяете один и тот же мотив».

Все дело в том, что рондо как раз и является произведением, главным правилом которого должно быть многократное повторение мелодии. И это не правило для правила, а *правило для игры.* Вспомним «Рондо» Фарлафа из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Что там за «игра»? Почему композитор заставил хвастливого и трусоватого Фарлафа петь именно рондо? А потому, что через такую форму лучше всего раскрывается состояние этого «героя». Колдунья Наина обещала Фарлафу найти прекрасную Людмилу без всякого риска, без страшных приключений, без путешествий по опасным тропам. Фарлаф никак не ожидал такой удачи, она возникла вдруг, на пустом месте. И вот мысль Фарлафа, ожидающего удачи, вертится, кружится *(рондо — круг),* топчется на одном и том же. Одно желание, одно предчувствие: «Близок уж час торжества моего!..» — повторяет он все время. Он идет по этому кругу и тем смешон, что считает себя благородным рыцарем, богатырем, а мы видим, что он ни шагу не сделает в погоне за удачей, он будет ждать, когда она сама придет к нему.

А вот рондо Бетховена «Ярость по поводу потерянного гроша». Ну не смешно ли слышать, как неудачник в десятый раз проклинает себя, в десятый раз переворачивает все вверх дном из-за какого-то потерянного гроша.

И снова обратим внимание на то, что «Рондо» Фарлафа поется, а рондо «Ярость по поводу потерянного гроша» исполняется на фортепиано.

Опять смешаны два вида музыки.

Какие мы знаем основные музыкальные виды?

Есть семейство песенной музыки, ведущей свое начало от песни, от мелодий исполняемых голосом.

Есть семейство танцевальной музыки. Оно ведет свое начало от музыки движения, от танца.

Есть семейство инструментальной музыки. Мелодии инструментальных произведений подсказаны возможностями и особенностями музыкальных инструментов. Виртуозные пассажи, необыкновенные скачки отличают эту музыку от песенной, а постоянные смены ритмов и их свобода отличают эти мелодии от мелодий танцевальных, где ритмический рисунок всегда выдерживается.

Особым семейством можно считать музыку театральную, музыку зрелищ. Она вобрала в себя и песню, и танец, и инструментальные мелодии. Но особенность ее заключается в том, что она либо сама сюжетна, либо имеет отношение к

конкретному сюжету. И слушатель при встрече с ней должен быть еще и зрителем. Даже если такая музыка звучит по радио, она все равно должна восприниматься как зримая.

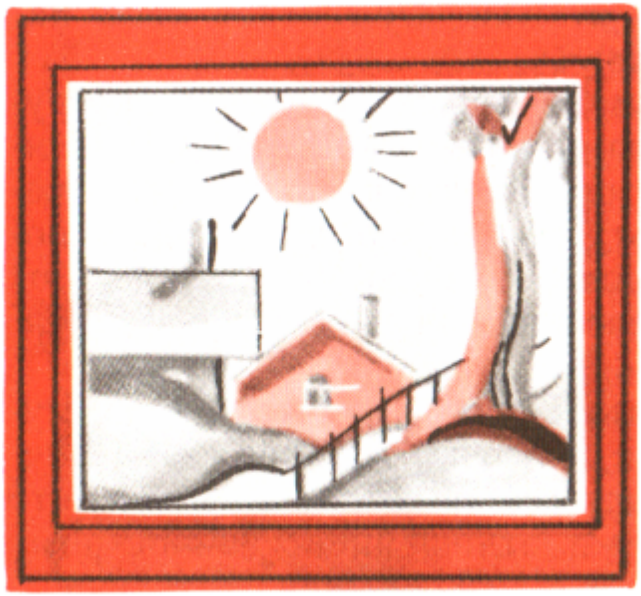
Есть еще и пятое семейство, к которому принадлежит джазово-эстрадная музыка. Семейство это относительно молодое. Если камерная, симфоническая, театральная классика существует уже несколько веков, то джазово-эстрадная музыка родилась на глазах у людей, которые еще живут с нами бок о бок. Да и мы сами бываем свидетелями зарождения новых течений и видов этой музыки. Поэтому мы не будем обсуждать то, что пока еще не утвердилось и ищет себя. Мы ведь находимся в концертном зале, где звучит классическая музыка. Правда, нужно заметить, что без основательных знаний в области классической музыки едва ли можно стать настоящим знатоком и ценителем джазовой и эстрадной музыки.

Но вернемся к удивительным слияниям жанров.

Если вдуматься, то станет ясным, что «химически чистых» жанров почти нет.

Вот песенное семейство. Ведет оно свое начало скорее всего от песни колыбельной. Ну а поскольку во время укачивания младенца мать, напевающая ему песню, покачивалась, то уже эта первая в мире песня была связана с музыкой движения. А охотничьи танцы с пением? Ведь здесь тоже музыка голоса и музыка движения. Вспомним хороводы, эти песни-танцы...

Или возьмем *балладу*. Когда-то она была незатейливой песенкой, которая сопровождала танец, а проще — она была танцевальной музыкой, танцем. И итальянское слово *баллярэ* означает *танцевать*. Но шло время, и тексты простеньких баллад стали усложняться, в них описывались трогательные, а иногда и фантастические истории подвигов и любви. Балладу взяли на вооружение поэты-трубадуры. Теперь уже при упоминании о балладе слушатель ожидал не только и даже не столько музыку, сколько стихи, в которых излагалась какая-нибудь необыкновенная история. И настало время, когда баллада переродилась в чисто литературный жанр. Она перестала быть музыкой и стала стихами.



Но в этих стихах сохранилась напевность ритма, и читались они нараспев. В стихах этих воспевались всякие романтические и героические события, иногда правдоподобные, иногда фантастические. И, словно пройдя по кругу, баллада снова вернулась в музыку. Но уже не только в виде песни, не только в виде музыкального сопровождения к тексту, но и в виде самостоятельного *инструментального* произведения. Образы стихотворных баллад послужили основой для фантазии Фридерику Шопену. И его знаменитые баллады (как и рапсодии Листа) — это взволнованные, возвышенные повествования о событиях, о людях исключительных, страстных, вольнолюбивых...

Жанры встречаются, переплетаются, дополняют друг друга. И все это во имя главного — во имя обогащения музыкального произведения новым содержанием, новыми музыкальными образами.

Но вот встреча с *вариациями* расскажет нам о еще одной особенности музыкальной архитектуры.

Представим себе, что перед нами четыре картины природы, четыре пейзажа. Вот они...

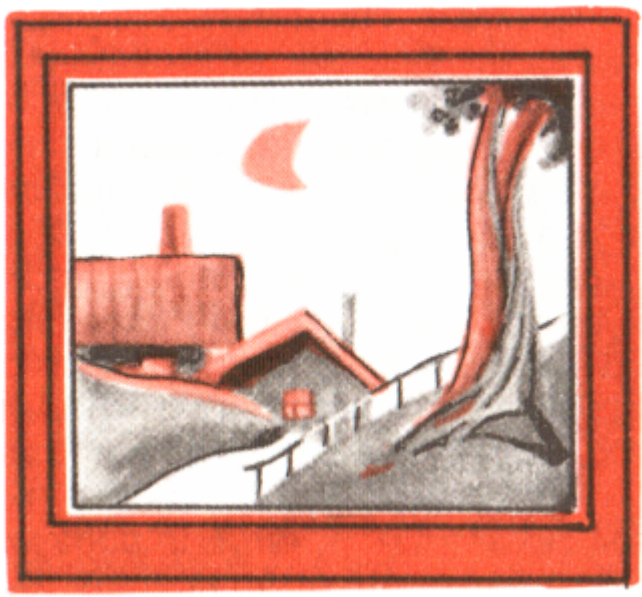
Так сколько же здесь пейзажей?

Можно ответить, что четыре, потому что они отличаются друг от друга. Но можно сказать, что один, потому что мы видим один и тот же дом и пригорок, одно и то же дерево, одну и ту же речку, хотя и в разное время года.

Вот и получается, что один и тот же пейзаж мы можем видеть разным: в пасмурную погоду, в солнечный день, утром, вечером,

сквозь морозные узоры на стекле и сквозь сетку осеннего дождя.

Пейзаж один, а наблюдаем мы его в разных видах, в разных вариантах, если можно так сказать.



А вот звучит в нашем концертном зале мелодия. Мы внимательно прослушали ее и слушаем дальше продолжение музыки. И тут мы замечаем, что звучит снова та же мелодия. Правда, в первый раз она звучала спокойно и плавно, а теперь

звучит, как марш... Слушаем дальше. Снова та же мелодия, но уже в виде плясовой.

Затем она же, но звучит печально, как жалоба. А то вокруг уже знакомого нам мотива закружились, заплелись затейливые звуковые узоры.

Одна и та же мелодия в разных вариантах.

Это и есть *музыкальные вариации*.

А зачем они нужны? Разве мелодия так плоха, что нужно все время ее видоизменять в поисках лучшего?

А что, если эту красивую мелодию повторять без изменений — раз, другой, третий... пятый... десятый...

Несмотря на то что мелодия красива, десять раз подряд выслушать ее трудно.

Представим себе, что мы читаем такой «рассказ»: «Пришла зима и повалил снег. Снег, потому что зима. Именно она, зима пришла. А если бы не пришла, то снег бы не повалил. Если нет зимы, если она не пришла, снег не повалит. Но уж если зима пришла, то снега жди, снег повалит...» и так далее и тому подобное. Движутся наши глаза по этим строчкам, время идет, а мы словно на месте стоим. Нет никакого движения.

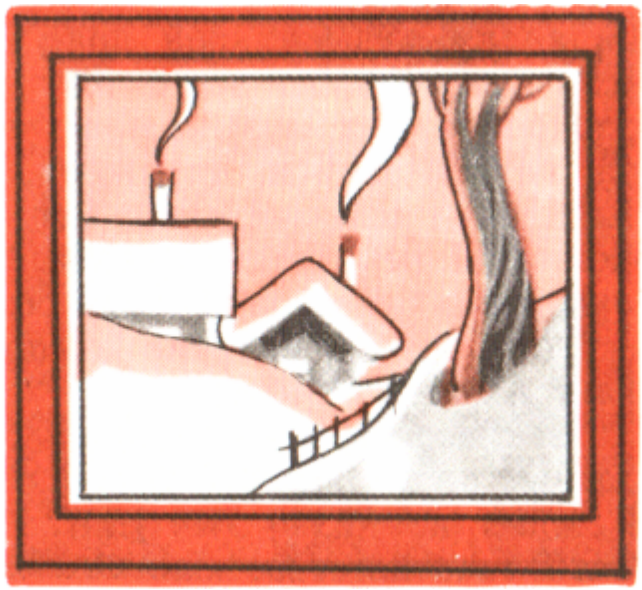
Но ведь такое может случиться и в музыке, если музыкальные звуки не будут все время рассказывать о чем-то новом. Коротенькую песенку может сочинить каждый из нас. Но споешь ее четыре-пять раз подряд — и стоп! Остановилась наша музыка, не движется.

Это давно поняли и почувствовали народные музыканты.

Много сотен лет назад придумали они украшать свои песни разными звуковыми узорами, видоизменять мелодию, варьировать ее.

Форму вариации переняли у народных музыкантов и профессиональные композиторы.

Очень часто они брали какую-нибудь народную мелодию и сочиняли на нее вариации.



Михаил Иванович Глинка взял очень простую и короткую мелодию русской плясовой «Камаринской» — длится эта мелодия всего пять секунд — и написал вариации для оркестра. И вот в оркестре мы слышим не просто мелодию с различными украшениями, а как бы наблюдаем сцены народного гуляния. Вот мелодия зазвучала лихо с переборами — ни дать, ни взять зарядил пляску озорной и веселый парень... Другая вариация — и перед нами девица-красавица, кружит плавно, а в глазах веселые искорки... А это что за топот? Может, вышел деревенский староста и прикрикнул: «Вы чего здесь расшумелись?» Вот отплясывает кто-то один, вот пляска становится общей...

Подумаем, — вариации нужны не для того, чтобы их автор блеснул мастерством и поразил слушателя. Есть более серьезные причины для появления вариаций.

Каждый из читающих эту книгу не раз бывал в кино, театре, смотрел по телевидению пьесы и фильмы. Действие в них всегда разворачивается по законам *драматургии*. Стремительные сцены сменяются неторопливыми, энергичные действия героя чередуются с раздумьями, неторопливыми размышлениями, настроения сменяют друг друга. Действие разворачивается постепенно, набирает силу, размах.

И чем разнообразней действие, чем разнообразней показан нам герой произведения, тем интересней, тем содержательней наша встреча с ним.

Слово *драма,* от которого происходит слово *драматургия,* означает *действие.* Значит, когда мы говорим о музыкальном действии, о музыкальной драматургии, мы имеем в виду, что

герой этого действия — не неподвижный портрет, а живой человек, участвующий в событиях. Но и события эти должны быть связаны меж собой, выстроены так, чтобы в них не потерялось то главное, о чем хочет нам поведать композитор.

Многоактной драматической пьесой в музыке можно назвать *симфонию.*

Симфония была бы невозможна, если бы у музыкантов не было средств выстроить музыкальное действие, если бы они не овладели музыкальной драматургией. Не было бы симфонии, если бы не было всего того, о чем написано в этой книжке: разнообразных музыкальных инструментов, ансамблей, оркестра, нотной записи, дирижера, всевозможных видов-жанров музыкальных произведений. Все это впитала, вобрала в себя симфония. И не случайно создателями классической (то есть «образцовой») симфонии стали создатели классического симфонического оркестра, великие композиторы — Йозеф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт.

В классической симфонии бывает обычно четыре части. Они разные по характеру, отличаются друг от друга по настроению. Каждая из них — это этап в жизни героя симфонии. Может быть так: детство, юность, зрелость, старость. А может быть так: весна, лето, осень, зима — и не просто картины-пейзажи, а четыре состояния души... Разумеется, это лишь придуманные примеры. Композиторы иногда объявляют, а иногда и не объявляют программу симфонии. Но одно можно сказать с уверенностью: в каждой из частей герой произведения раскрывает себя с другой стороны, открывается какой-то новой гранью.

Но кто же он такой этот Музыкальный Герой?

В пьесе, в романе, в повести мы знаем его имя и фамилию, знаем, как он выглядит. Это конкретный человек, его дела конкретны, люди, с которыми он сталкивается, тоже живые настоящие люди. Мы знаем о прошлом литературного героя, мы знаем, кто его друзья, а кто враги. Все понятно и определенно.

В симфонии герой несколько иной. У него нет имени и фамилии. И даже если симфония называется «Художник Матис», как у Пауля Хиндемита, или «Фауст», «Данте», как у Ференца Листа,—это обобщенный образ художника, философа, поэта.

В названии симфонии, которое ей присваивает композитор или слушатель, иногда содержится намек или дается ключ к пониманию главного образа. «Зимние грезы» П. Чайковского, «Героическая» Л. Бетховена, «Фантастическая» Г. Берлиоза, «Военная» Й. Гайдна, «1905 год» Д. Шостаковича — в каждой из них рассказывается не о конкретном человеке, но о Человеке своей эпохи, своего времени, участнике самых решающих событий

современности. Герой симфонии — это гражданин, сын своего народа, страны. Его глазами мы видим окружающий мир, вместе с ним участвуем в борьбе и вместе с ним переживаем поражения, празднуем победы. Это его глазами мы смотрим на картины окружающей природы в «Пасторальной» (то есть «пастушеской») симфонии Л. Бетховена. Это он вступает в спор с врагом и перед битвой окидывает взглядом бескрайние просторы родины в «Богатырской» симфонии А. Бородина. О нем, одержавшем победу над судьбой и над собой, рассказывает в своей Пятой симфонии Л. Бетховен, и его борьбу и гибель оплакивает в Шестой — «Патетической» симфонии П. Чайковский.

Если бы мы спросили у авторов этих симфоний, о ком они, эти симфонии, мы могли бы услышать ответ: «Я писал о людях и о себе».

Да, композитор вольно или невольно наделяет музыкального героя своими чертами и своими мыслями, через его поведение выражает свои чувства, желания, надежды. Он ищет себя в музыкальном герое и музыкального героя в себе.

Разумеется, образ героя в Третьей — «Героической» симфонии Л. Бетховена — это не портрет самого композитора. Известно, что великий композитор посвятил сначала эту симфонию Наполеону Бонапарту, борцу против монархической тирании, героическому республиканцу. На титульном листе Третьей симфонии уже стояло посвящение, когда композитор узнал о том, что недавний республиканец увенчал себя императорской короной. «Теперь он будет топтать ногами все человеческие права... и сделается тираном!» — воскликнул Бетховен и перечеркнул посвящение, поставив на титульном листе другое слово — «Героическая».

Перечеркнуто имя Бонапарта, но разве вместе с именем исчез из симфонии образ героя, который отождествлялся с именем Наполеона? Симфонию ведь Бетховен не переписывал. Значит, в симфонии все же живет Наполеон Бонапарт?

Нет, это симфония о герое, идеалы которого — Свобода, Равенство, Братство. Эти идеалы были близки композитору, о борце за эти идеалы он писал симфонию. И если Наполеон Бонапарт — борец за эти идеалы, то это о нем, но если он изменил им — долой его имя с титульного листа! Герой остается безымянным. Впрочем, не совсем так. Нет в симфонии Бонапарта, но остался Бетховен с его идеалами, призывами, жаждой борьбы за справедливость. И значит, в герое есть черты самого композитора.

Но если композитор пишет о себе, значит, он пишет и о людях, которые его окружают, о времени, в которое он живет, о

своей эпохе. И симфония становится не только художественным произведением, но и историческим документом.

«Ленинградская» симфония Д. Шостаковича — один из потрясающих документов времени. Первые три части этой симфонии Дмитрий Шостакович писал в осажденном Ленинграде. Город подвергался жестоким бомбежкам, артобстрелам. Вместе с другими ленинградцами композитор дежурил на крышах домов, куда падали зажигательные бомбы. Он был в тяжелую минуту вместе со своим народом, и герой его симфонии — весь народ, поднявшийся на защиту отечества.

Эту симфонию можно назвать героической не только по содержанию, но и по ее собственной судьбе. И ее содержание и ее судьба поднимают значение музыкального искусства, музыки на величайшую высоту. В осажденном Ленинграде, где люди гибли от голода, бомбежек, артобстрелов, где не было топлива, воды, электричества, где обессилевшие люди работали по двадцать часов у станков, в этом городе в знаменитом Большом зале Ленинградской филармонии (теперь этот зал носит имя Дмитрия Дмитриевича Шостаковича) состоялся исторический концерт. Прямо из окопов с передовой пришли в концертный зал музыканты, сменившие на несколько часов автоматы на музыкальные инструменты. Партитура была доставлена в город специальным самолетом. План концерта разрабатывался как план боевой операции. Ведь во время концерта мог начаться артобстрел, бомбежка. Поэтому наши войска приняли меры, чтобы фашисты не помешали концерту. И 9 августа 1942 года, в тот самый день, когда фашисты рассчитывали ступить на улицы Ленинграда, вся страна по радио услышала симфонию Д. Шостаковича, и весь мир был потрясен мужеством ленинградцев и силой великого искусства, которое противостоит смерти...

Можно не знать этого, входя в концертный зал. Прекрасная музыка «Героической» и «Ленинградской» симфоний все равно останется величественной и прекрасной. Но насколько внимательней мы будем слушать эти симфонии, если будем знать о человеке и времени, породившем их.

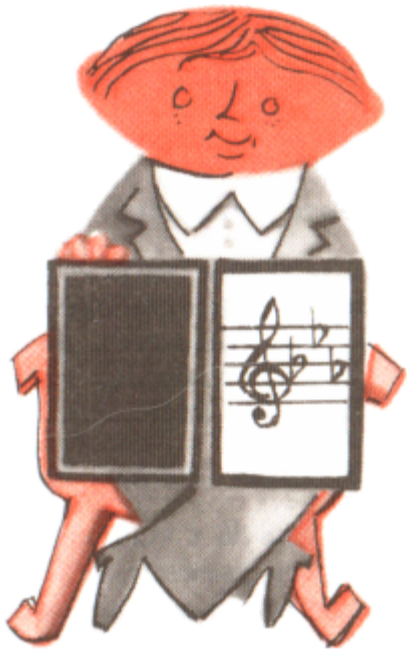
Итак, в концертном зале расставлены пюпитры, на которых лежат ноты. Публика уже на местах. Зажигаются люстры и на эстраду выходят музыканты.

Через несколько мгновений палочка дирижера вызовет к жизни музыку. Кому-то покажется, что все это началось прямо тут, сейчас, у нас на глазах, что до этого не было ничего. Но мы, прошедшие по страницам этой очень-очень небольшой книжки об очень-очень большом искусстве, знаем, сколь многое, невидимое и неслышимое сейчас, предшествовало этому празднику музыки.

Будем же благодарны всем, кто создавал это прекрасное искусство на протяжении столетий!

Будем помнить, что создавалось оно для нас!

Своим стремлением понять Музыку отблагодарим знаменитых и безымянных рыцарей великого искусства!



78
К48

К48 Кленов А. «Почему?» в концертном зале.— М.: Музыка, 1981. —56 с., ил.— (Рассказы о музыке).

Автор книги в доступной увлекательной форме отвечает на те многочисленные вопросы, которые могут возникнуть у юного любителя музыки, пришедшего в концертный зал на встречу с симфоническим оркестром: откуда взялись музыкальные инструменты, кто и когда придумал нотную запись, о чем и как рассказывает мелодия, как слушать музыку и т. п.

© Издательство «Музыка», 1981 г.

ИБ № 2795

Аркадий Шебсович Клёнов
«ПОЧЕМУ?» В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ

Редактор *И. Шалимова.*

Художник *И. Офенгенден.*
Худож. редактор *З. Тишина.*
Техн. редактор *Г. Заблоцкая.*
Корректор *Н. Горшкова.*

Подписано в набор 30.01.80 г. Подписано в печать 10.11.80 г. Формат бумаги 60x90$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 3,5. Усл. п. л. 3,5. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 3,74. Тираж 25 000 экз. Изд. № 10988. Зак. 1171. Цена 15 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная. 14

Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 109088, Южнопортовая ул., 24

15 к.